



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2010년 8월  
박사학위논문

# 자연 표현의 필법과 그 변화 연구

- 연구자의 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미술학과

이지호

# 자연 표현의 필법과 그 변화 연구

연구자의 작품을 중심으로

A Study on the Stroke of the Brush for the  
Expression of Nature and Its Changes

2010년 8월 25일

조선대학교 대학원

미술학과

이지호

# 자연 표현의 필법과 그 변화 연구

지도교수 조 송 식

이 논문을 미술학 박사학위신청 논문으로 제출함

2010년 4월

조 선 대 학 교 대 학 원

미 술 학 과

이 지 호

# 이지호의 박사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 김 대 원 (인)

위 원 조선대학교 교수 양 계 남 (인)

위 원 조선대학교 교수 박 상 호 (인)

위 원 조선대학교 교수 김 종 경 (인)

위 원 조선대학교 교수 조 송 식 (인)

2010년 6월

조선대학교 대학원

# 목 차

ABSTRACT.....	iii
제 1 장 서 론.....	1
연구 실행 도표.....	3
제 2 장 서화용필의 발생과 자연의 표현.....	4
제1절 필획의 생성과 의경화(意境化).....	4
제2절 자연 표현의 서예 수용과 변이.....	15
제3절 표현의 다양성과 양식의 출현.....	22
제4절 지필묵의 예술성과 자연 표현의 관계 .....	50
1. 매체(媒體)로서의 종지와 공간으로서의 종지.....	52
2. 필(筆)의 기능성과 표현의 효능.....	56
3. 묵(墨)의 현학적 특성과 색의 현묘함.....	59
제 3 장 자연 표현의 동시대성.....	63
제1절 자연관의 시대적 관점.....	63
1. 천인합일의 조화론적 자연관.....	63
2. 합리주의와 인본주의적 자연관.....	66
3. 현대의 자연관과 그 범위의 확산.....	69
4. 자연관을 통한 미적 가치와 조형성.....	71

제2절 신(新) 재료의 물성과 표현 형식 .....	75
1. 표현의 매재와 시대성.....	75
2. 표현 형식과 재료의 범주.....	79
제 4 장 전형(典型)의 체험과 형식미의 추구.....	81
제1절 양식의 발생과 변화.....	81
제2절 전통 형식에 의한 자연 체험.....	83
제 5 장 매체의 현대성과 표현의 전개.....	97
제1절 필묵에 의한 채(彩)의 미(美).....	97
제2절 인간의 삶과 생명의 율동성.....	102
제3절 자연의 순리와 순환적 선율.....	113
제 6 장 결론.....	125
참고 도판.....	128
1. 도판.....	128
2. 도판 목록.....	177
3. 도판 수록 페이지 목록.....	181
참 고 문 헌.....	184

# ABSTRACT

## A Study on the Stroke of the Brush for the Expression of Nature and Its Changes

LEE JI HO

Advisor: Prof. JO SONG-SIG, Ph. D.

Department of the Fine Arts

Graduate School of Chosun University

Many painters who study modern Oriental painting pursue a gradual change on the basis of the principle of the old thing-oriented creation of new things (法古創新) or attach great importance to the new conceptual meaning by borrowing the technique of Western painting or the function of media. The former depends on models for its technique of the brush, thought and subject materials, whereas the latter expresses the situations of the times by breaking away the existing viewpoints of thinking or traditional conception. Since the expression of nature was named as painting in the Orient, the changing process of painting has developed gradually. Therefore, painting has been always linked to traditions and modified its characteristics gradually, thus interacting with contemporary situations and prospecting the future from there. However, the expressive technique of the Orient which has been in line with the concept of harmony theory



experiences somewhat confusion due to its mix with the ontological thought in the Occident. In other words, it is the phenomenon occurred in the process when the modern situations of painting come to face with the inherent rules of the Orient and the Occident and then contradict or assimilate with them. Therefore, the tendency of Oriental painting is classified into: The one which comprises all the traditional and modern viewpoints and then attempts to maintain balance between them; and the other which emphasizes creativity not from the aspect of tradition but from the aspect of new conception. This phenomenon seems to be derived from the combination of expressive materials or views of thinking with a variety of environmental factors. With this fact, we must perceive the necessity of being on the alert for the stagnant of the Oriental painting in the past or its cling to the phenomena of the times.

In this vein, the investigator took the former's view and focused on the creation of modernity on the basis of old things in this study. In other words, by examining the meaning of traditional techniques of the brush, the investigator tried to draw out the new conception of all ages and countries. In addition, by reconsidering traditional thoughts and views of thinking from the modern aspect, the investigator pursued the change of expressive formation. This was mainly due to the investigator's formative formation, learned on the basis of tradition so far. However, it was also due to the requirement of the times which trying to

change the tradition. In this vein, the investigator examined the answer by means of the two expressive formations in ancient and modern ages in general and then looked into the use technique of brush, ink stick and color. In addition, in the course of study, the investigator reconsidered the traditional expressive technique of landscape, which had been carried out customarily, and then introduced righteousness (spirit), rules (the technique of the brush), things (materials) and time (the nature of the times) into the investigator's new abstract technique of expression.

Therefore, the investigator carried out an experiment based on a consistent category, namely the expression of nature, and then demonstrated its results. In the concertizing process of it, the investigator searched the answer from the model of traditional expression of landscape and then drew out diverse aspects. And based on study findings, the investigator began to change expressions and established new formative formations, namely rice paddies that depending solely on rainfall for water (天水畚) and wave patterns (波象紋). By breaking away the formation of actual or practical landscape in the past, the investigator drew out the linear formations of nature and then intensified its abstract formations in order to examine the inherent meaning of nature intensively. In particular, through the dynamics and harmony of lines, the investigator drew out musical, poetic and time-oriented meanings of nature and then tried to project the pure life of human beings who ultimately getting along with nature. Therefore,

by going forward one step more from the original bearing of pursuing the technique of the brush and the change of expression, the investigator could approach a little near to the inherent attributes of nature expression, namely human beings and nature and nature and environment. In conclusion, in this study, the investigator drew out the viewpoint of traditional technique of the brush, the viewpoint of subject materials, the viewpoint of thoughts and ways of thinking and the viewpoint of nature and human beings and then brought them into the viewpoint of the times. In particular, they included internal and external meanings and phenomena, such as melodies, rhythms and dynamics simultaneously.

# 제 1 장 서 론

동양의 전통 서화예술의 중심에는 용필법이 있다. 용필법을 구성하는 기본 형식에는 필획이 있으며, 그 필획은 서예로부터 회화의 경계를 넘어 발달해 왔다. 이는 오랫동안 중국 문화권의 예술 활동에 지대한 영향을 미쳤으며 동양의 정신과 그 맥을 같이하고 있다. 용필법은 다양한 예술적 의욕을 고취시켜 기법은 물론 그에 따른 여러 표현 형식을 갖추기에 이른다. 이와 같은 형식은 현대 과학의 기계 문명과 합리주의 등, 여러 환경적 요인과 결부되어 시대적 변화에 합류하게 된다. 이로 인해 과거의 유·불·도가의 자연관과는 분명한 차이를 보이게 되면서 용필에 대한 가치와 사유관도 달라졌다. 따라서 자연을 대관하는 심미감과 사상적 개념도 새롭게 인식하게 됐다.

이러한 경향은 현대적 조형 형식을 구가하려는 화가들의 다양한 연구로 이어져, 표현 형식에 있어서도 용필은 양 또는 질적으로 많은 변화를 겪게 된다. 그러나 현대회화의 관점에서 이를 체계적으로 논술하거나 상세하게 정리해 온 논문은 그리 많지 않다. 다만 근자의 논문은 이미 과거 필법이나 재료 기법을 정리한 수준에 머물고 있을 뿐이다. 나아가 직접 시대적 변화를 체험한 실험 결과를 근거로 작품을 논하는 용필론은 쉽게 찾아보기 힘들게 되었다. 다만 일부 석사과정에서 자신들의 임의적 작품 연구를 통해, 용필에 대한 논리를 입증해 오고 있는 실정이다. 그러나 대부분의 논문이 일시적인 실험 결과만을 단편적으로 나열하고 있어, 과거·현대·미래로 이어지는 용필 변용의 절차적 의미를 놓치고 있다. 연구자는 이러한 편협한 일방적 논증으로부터 일련의 용필의 과정을 바로잡고 자연을 표현하는 용필의 참 의미를 도출 하고자 한다.

본고의 핵심 논제는 자연을 표현함에 있어 용필의 변용이다. 이는 이제껏 관행 되어 오던 전통적 산수 표현의 형식을 재고하고 조형에 있어 시대정신을 추구하려는 것이다. 따라서 현대인들에게 있어 경(景)의 의미와 그 관점을 살펴보고 더불어 자연 환경과 인간의 양자 관계를 포괄하는 여러 관련된 요점을 탐문하고자 한다. 특히 용필 연구에 있어 크게 전통과 변용이라는 두 가지 형식으로 분류, 세부적으로는 의(意-정신)·법(法-필법)·물(物-재료)·시(時-시대성)에 따라 그 표현

형식을 다르게 연구하고자 한다.

제1장 서론에서는 본고 전체의 맥락을 논함에 있어 서화의 역사적 고찰로부터 연구자의 파상문에 이르기까지 연구 실행 도표를 작성하여 이해를 돕고자 한다.

제2장에서는 자연을 표현하려는 용필법이 서(書)와 화(畵)에서 각자 어떠한 형태, 어떠한 의미로 표현되었는지 그 역사성과 방법론을 살펴보고자 한다. 제1절 필획의 생성과 의경화(意境化)에서는 서예가 실용적 자형(字形)에서 벗어나 예(藝)로서 형식을 갖추기까지의 형성 과정을 되짚어 보고자 한다. 제2절 자연 표현에 있어 서예 용필이 회화에 끼친 영향과 자연 표현의 용필과의 관계를 고찰하고자 한다. 제3절 표현의 다양성과 양식의 출현을 통해서 필법(준법)과 그와 관련된 화론을 논하고자 한다. 제4절 지필묵의 예술성과 자연 표현의 관계를 통해 지필묵의 특성과 물(物), 신(神)의 융합적 관계를 고찰하고자 한다.

제3장 자연 표현의 동시대성의 수용에서는 먼저 자연관의 시대적 관점을 동서고금을 통해 살펴보고, 다음으로 문명의 발달과 함께 지필묵 중심에서 벗어나 신(新) 재료의 물성을 표현 형식의 범주에서 그 효용성과 가치를 연구하고자 한다.

제4장 전형(典型)의 체험과 형식미의 추구에서는 연구자의 표현 형식과 옛(고대) 화가들의 전통 양식을 바탕으로 그 형식과 정신성을 강구해 이를 직접 체험해 비교·분석하고 특히 연구자가 연구한 연구 준법을 발표하고자 한다.

제5장 시대적 매체의 변용을 통해, 먼저 묵법과 채색, 재료의 상호 관계를 살피고, 연구자의 조형 형식에 음악적·시적·시간적 요소를 어떻게 구가해 낼 것인가를 연구하고자 한다. 다음으로 연구자의 표현 형식인 천수담(天水畵)을 통해, 자연과 인간이 일체를 이루어 만들어 내는 생동성과 율성을 포착하고 표현한 그 의미와 관점을 도출하고, 끝으로 연구자의 바다의 파상문(波象紋)을 통해 자연의 고유한 질서와 순환으로부터 투영된 메시지와 그 역동성을 표출하고자 한다.

이상으로 이러한 연구 계획을 간단히 정리하면 크게 고(古)와 금(今)으로 분류해 동질 또는 이질성을 탐문하고 양자간에 전개되는 표현의 의미를 도출하려는 것이다. 전반부에서는 서화의 의의·역사·용필·사상을 중심으로 산수 표현의 전통성을 논하고, 후반부에서는 전형의 체험·매체의 현대성·자연과 환경·인간과 자연·표현의 시대성을 중심으로 살펴보고자 한다. 특히 이러한 전개과정의 이해를 돕기 위해 연구자는 다음과 같이 연구 실행 [도표1]로서 개괄하고자 한다.

## [도표1] 연구 실행 도표

문 헌 고 찰	제1장 서론	· 필획의 생성과 의경화(意境化)
	제2장 서화용필의 발생 과 자연의 표현	· 자연 표현에 있어서 서(書)의 수용과 변이
	· 표현의 다양성과 양식의 출현	
	· 지필묵의 예술성과 자연 표현의 관계	
시 대 적 관 점	제3장 자연 표현의 동 시대성(자연관의 시대적 관점)	· 자연관의 시대적 관점
	· 동·서 자연관과 현대의 자연관	
	· 신 재료의 물성과 표현 형식	
	· 표현 매재(媒材)의 다양성을 논함	
실 증 연 구	제4장 전통의 체험과 형식미의 추구	· 양식의 발생과 변화
	· 전통 형식에 의한 체험(전통 필법에 의한 표현)	
	제5장 매체의 현대성과 표현의 전개	· 필묵에 의한 채(彩)의 미(현대적 채색의 관계)
	· 인간의 삶과 생명의 율동성(천수답의 표현)	
· 자연의 순리와 순환적 선율(파상문의 표현)		
제6장 결론		

[표1]

## 제 2 장 서화용필의 발생과 자연의 표현

### 제1절 필획의 생성과 의경화(意境化)

문자(文字)는 사물의 형태나 모양을 본뜬 표의문자(表意文字)와 음성을 본뜬 표음문자(表音文字)로 나누는데, 표의문자는 다시 상형(象形)과 회도(繪圖)문자로 나눈다. <육서(六書)> [도2] · <고대문자(古代文字)> [3] 이런 의미에서 한자(漢字)는 표의문자이기도 하면서 상형문자다. 글자는 생겨나자마자 큰 위력을 발휘해 신성시하게 되었는데, 글자의 용도는 실용적인 것에 앞서 신에게 바치는 도구였다. 현존하는 가장 오래된 한자로는 중국 고대 은나라 때(약 3000년 전)의 갑골문자(甲骨文)다. <갑골문(甲骨文)> [도4] 이러한 갑골문은 주(周)에 이르러 금문(金文)으로 바뀌게 된다. <금문(金文)> [도5] 특히 춘추시대의 석고문(石鼓文)은 전국시대(BC 480~222)로 이어지며 글자의 조직에 많은 변화를 가져 온다. <석고문(石鼓文)> [도6] 진은 통일을 하자 모든 제도를 고쳐 대전(大篆)의 복잡한 문자를 간략화 해 새로운 자체(字體)인 전서(篆書)를 만들었는데, 이때 비로소 서체가 확립되었다. 후한(後漢) 말기에는 서예가 일종의 예술로서 인정받기 시작했으며, 원시적인 서예에서 자각적인 서예술로 옮겨가는 조짐을 보인다. 진(秦)이 망하고 한(漢)에 이르러 글자상에도 분화, 혁명이 일어나 여러 종류의 서체가 만들어진다. 또 종이를 만드는 기술이 발달하고 그것이 서간(書簡)에 쓰이면서 초서가 유행, 일반 사회에서도 글을 중요시 하는 계기가 됐다. 따라서 서예에 대한 관심은 실용과 예(藝)로서 가치를 얻으며 오랜 기간을 거쳐 청대(1636~1912)에 이르러 그 완성을 보인다.

이렇게 서(書)가 예술로서 승화되기까지는 사상·정치·경제·환경 등으로부터 지대한 영향을 받으며 변화를 거듭, 글의 자형(字形)이 실용적 또는 예술적으로 그 용도를 달리하게 된다. 자형은 글의 체(體)를 말한 것으로 자체(字體)와 서체(書體)로 분류되는데, 자체란 문자학의 시각에서 구조적으로 공통적인 원칙과 특성을 갖춘 것을 말하며, 서체란 서예술의 시각에서 글이 일종의 특성

과 풍격, 계통성을 갖춘 것을 말한다. 특히 자형이 서예미를 갖추기까지는 정체(正體)·해서(楷書)[도7]·진서(眞書)와 그와 대칭되는 행서(行書)[도9]·[도10]와 초체(草體)[도8]·초전(草篆)·초예(草隸)·장초(章草) 등으로 발전해 나가는 과정에 발생된 역할이 크다. 따라서 이러한 구조로 이루어진 서예는 획의 태세·장단·필압의 강약·경중 그리고 운필의 지속(遲速)과 먹의 농담 등으로 세분화되어 형성된다. 또한 서예는 문자 상호간의 구성과 비례·균형 등이 일체가 되어 미묘한 공간미를 이루어 비로소 조형성이 구비된 서예미(書藝美)를 갖추게 된다.

서(書)는 자연에서 비롯되어 문자가 만들어짐에 따라 음양의 위치 또한 거기에서 발생한다. 이로 인해 서예의 음양관(陰陽觀)은 그와 연유된 여러 사상들과의 결합하게 된다. 이 같은 관점에서 노자(老子)는 도덕경(道德經)<sup>1)</sup>을 살펴보면, 만물은 하나(一)로부터 여럿(多)으로 분화되어 만들어 졌음을 말하고 있다. 이는 만물은 음과 양으로 구성되어 그 충기(沖氣)로써 조화를 이룬다고 하는 도(道)<sup>2)</sup>의 의미에서 서예의 필법이 이와 상응하고 있음을 이해할 수 있는 부분이다. “(道生一· 一生二· 二生三· 二生萬物· 萬物負陰而抱陽· 沖氣以爲和)”<sup>3)</sup> 따라서 도(道)는 통일적 사물을 만들어 내고 그 통일적 사물은 분열·대립하는 양면성을 가지게 되며, 제3의 것을 만들어내는 것으로 나아감을 말한다. 이 같은 관점에서 서예 또한 하나의 점으로부터 비롯해 선형을 이루며, 다시 점과 점·선과 선 사이의 통일·대치·연결 등의 조형적 평정을 유지, 일체감을 이루려는 것 또한 도의 의미와 같다. 이렇게 도의 개념이 서예의 특성에 접목되어 도의 의미를 잘 대변해 주고 있다. 결국 서예는 그 관점이 자연으로부터 시작해 사상적 의미를 부여받고 예(藝)로서 기틀을 갖추기까지는 그 조형적 신묘함에서 비롯됐음을 알 수 있다.

글의 형태에서 조형은 수묵으로 이루어진 점획으로부터 그 의미를 도출한다. 서예에서 말하는 점이란 기하학적(幾何學的) 공간뿐만 아니라 포괄적 의미를

1) 『도덕경(道德經)』: 『노자(老子)』라고도 하며 중국의 사상가 노자가 지은 도가의 대표적인 경전이다.  
 2) 도(道): 유교에서는 인의(仁義) 등의 덕목을 실천하는 것이며, 노장에서는 자연의 ‘도’에 합일하는 것을 말하는데 여기에서는 후자를 따른다.  
 3) 이강수, 『노자와 장자』, 도서출판 길, 1997, p. 71.



포함한 기호의 표식이다. 필획은 정취와 기운 그리고 그 사람의 고상한 인품이 함께 표현될 때 진정한 형(形)을 이루었다고 할 수 있다. 서예의 선이란 점을 일정한 방향으로 확대시켜 놓은 것을 말하는 것으로 이를 획(劃)이라 칭한다. 점과 획은 결국 붓의 움직임에 따라 평면상의 일정한 형태적 변화를 말한다. 붓의 필법에 의해 운필되는 점과 획은 자형의 형태와 서체의 구성에 따라 그 모양을 달리한다. 서예에서 점획(點劃)의 운필은 생동성 있는 절묘한미를 요구하는 것인데, 이 양자 간의 결합이 조화와 균형에 의해 이루어질 때 비로소 기품 있는 서예라 말할 수 있다. 이러한 필획의 운용에 있어 그 어떤 형태도 기본 서법의 틀에 의존하지 않고는 서예 그 본연의 의미를 유지할 수 없다. 이는 단지 모방의 문제가 아닌 서법의 전통 정신성에 따른 서예미의 구현에 그 의미가 있다. 이러한 관점에서 서예의 필법과 필세(筆勢)는 기교에 해당하고, 필의(筆意)는 서예의 근본에 해당된다. 여기에서 필의란, 필서(筆書)의 법칙과 서사자의 심미적 정취가 하나로 융화돼 표현함을 전제로 한다. 이렇게 서예의 묘미는 사상과 감정을 함축해 추상적·잠재적인 정감을 표현하는 의재필선(意在筆先)의 심미관을 갖춰야 되는 정신적인 예술이다.

서예는 운필의 방향·속도 그리고 필의 압력으로 결정된다. 글의 형태(形態)를 통해 나타나는 조형적 가치와 의미는 필의 운용법, 즉 운필의 과정에서 이미 그 우열이 나타난다. 그 우열을 가름하는 것은 필력으로 서예의 필력은 획을 긋는 내재적인 힘을 말하며 점획과 점획 사이·글자와 글자 사이·행과 행 사이의 상호 호응관계를 조절하는 것을 말한다. 따라서 붓이 가지 않은 곳이라 할지라도 기세가 끊어져서는 안 되며, 점과 획의 모양이 각각 다르다 할지라도 그 필세는 항상 혼연일치 되어야 한다. 필획에 정취와 기운 그리고 그 사람의 고상한 인품이 함께 표현될 때 진정한 필의가 나타난다. 이렇게 이루어진 구조는 필서의 법칙과 서사자의 심미적 정취가 하나로 융화되어 표현된다.

필획이 상형에 있어 구조적 결정체가 되기까지는 고도의 표현 행위를 요하는 형세(形勢 : 모양과 지세)와 풍부한 골기(骨氣)를 우선으로 한다. 골기는 곧, 기필(起筆)·행필(行筆)·수필(收筆)의 진행 과정에 의해 결정되며, 그 골기를 형성하는 표현 행위로 붓을 잡는 집필법(執筆法)과 함께, 팔을 움직여 붓을 다

루는 완법을 빼놓을 수 없다. 운필의 완(緩)·속(速) 등을 조율하는 완법(腕法)이 의미하는 것은 서예의 필획은 손가락 힘이 아닌 팔을 움직여 운필해야 함을 말하는 것이다. 따라서 모든 서예가들은 전통적으로 체계화된 완법에 저마다의 완법을 더해, 서사자마다 그 독특한 서예술을 창출한다. 청(淸)나라의 정요전(程瑤田:1725~1814)의 『통예록(通藝錄)』 · 「서세오사(書勢五事)」 · 「허운(虛運)」 편에는 완법의 자세에 따라 달라지는 필적(筆跡)의 변화를 다음과 같이 말하고 있다.

글씨는 붓에 의하여 이루어진다. 운필은 손가락으로 하고, 손가락은 팔에 의하여 움직이며, 팔은 팔꿈치에 의하여 움직이고, 팔꿈치는 팔뚝에 의하여 움직인다. 팔뚝·팔꿈치·팔·손가락은 모두 몸의 오른쪽으로부터 움직이는 것이다. 그러나 오른쪽의 움직임은 몸의 왼쪽으로부터이며, 몸의 오른쪽의 움직임은 왼쪽 상체의 움직임이다. 그러나 상체의 움직임은 몸의 하체로부터 비롯된다. 몸의 하체라는 것은 두 발이다. 두 발로 착지를 잘 하는 것이 하체의 실(實)이다. 이것이 몸의 세 부분의 허실 관계다. 상체와 하체의 허실 관계를 잘 되게 한 다음에 손가락이 실일 때 팔은 허(虛), 팔이 실(實)일 때 팔꿈치는 허, 팔꿈치가 실일 때 팔뚝은 허 상태를 유지하게 된다. 그러므로 종이 위에 쓰인 글씨는 마치 신이 걸어가지만 발자취를 남기지 않는 것처럼 붓질의 흔적을 남기지 않고 오묘함과 신묘함만 남는다.<sup>4)</sup>

이러한 완법에 따라 용필법이 만들어 지게 된다. 용필법은 크게 모필의 기본 원칙인 전봉(轉鋒 : 필봉의 운행 기법)과 운완(運腕)을 포함한 모든 운필을 포괄하는 개념이고, 적게는 전봉(轉鋒)만을 지칭한다. 따라서 서예의 용법은 글씨를 형성하는 필수적인 요소로 서사자가 이를 연구하지 않고서는 글의 예술적 요건을 충족시킬 수 없다. 결국 용필법은 기(起), 수필(收筆)사이에서 일어나는 서사 행태에 있어 모필의 기본 원칙을 총괄하고 있기 때문이다. 서예는 질서의 법칙에 의해 운용되는 체계를 갖추고 있어, 필획은 다양한 변화를 수용하면서 제약된 일정한 범위를 벗어나지 않고 질서를 유지하는 일관된 법칙이 갖추고 있다. 이는 완(緩)·속(速)·정(停)에 의한 필획의 변성(變性)을 말하는 것으로 즉, 대소(大小)·장단(長短)이나 곡절(曲折)·경직(硬直) 등의 필획이 비록 자유분방하게 움직인 듯하나, 항상 서로 일정한 규율에 의해 연동하며 형

4) 정요전(程瑤田), 『通藝錄, 書勢五事, 虛運』, 박선규, 『서예 일반 이론』, 2009, p. 110.

성된다. 따라서 서예가 이러한 은연(隱然)한 시간성을 통해 지면의 공간(空間)에서 서예, 그 본연의 필의를 드러내게 된다. 이렇듯 서예의 용필법은 규정과 자율에 의해 형성되는 기(技)와 예(藝)에 속하는 것으로 용필에 대한 적절한 견해를 송나라 강기(姜夔) 『속서보(續書譜)』<sup>5)</sup>의 다음 글을 통해서 이해 할 수 있다. “대개 용필은 완(緩)·급(急)하고, 필봉이 유(有)할 듯 무(無)하기도 하며, 글씨의 상하·좌우가 서로 연계해 서로 조화를 이루어 그 고졸함의 효과를 얻는다.”<sup>6)</sup> 라고 해 그 행간(行間)에서 일어나는 그 연계성을 말하고 있다.

또한 서예는 섬세미(纖細美)·조화미(調和美)·담대미(膽大美)·소박미(疎薄美)를 함축하고 있다. 이는 서예의 미가 서로 조합하여 유기적 관계를 형성하는 종합체의 성격을 띠고 있기 때문이다. 이와 같이 서예는 만유(萬有)에 대한 철학적 사유를 기반으로 하면서도, 그 속에 서사자의 감정과 정서가 녹아 있다. 형식과 내용의 융합체로서 서예의 미적 의미는 더욱 명료해지는데, 이는 서예가 골필(骨筆)의 형식에 크게 의존하고 있기 때문이다. 골법용필(骨法用筆)이 서예 정신에서 차지하는 비중은 사혁(謝赫)의 화육법(畫六法)에서 더욱 명료해 지는데, 이는 기운생동(氣韻生動)의 의미를 뒷받침하는 결과물로 나타난다. 그 동안 여러 화론이 발표되었지만 골법 정신은 아직까지 동양 서화 정신의 핵심적 요소로 자리 잡고 있다. 이는 획의 구조(색갈·조형성·질감·중량)가 하나의 골필에 내적으로 함축되어 모든 조형적 완성도를 좌우하고 있기 때문이다. 이렇듯 필획이 골필, 즉 그 내구력을 지니고 있지 않으면, 그 골기의 의미를 잃게 된다. 이 같은 골필에 대한 일관성은 장언원<sup>7)</sup>의 견해를 통해서 이해할 수 있다. 그는 『논화육법(論畫六法)』에서 사혁의 「화육법」을 내세우며 기운생동(氣韻生動)에 대체되는 골기(骨氣)의 중요성을 다음과 같이 강조하고 있다.

옛 그림들은 흑 형상의 묘사가 능하다 해도 그 골기를 중하게 여겼으며, 형상을 떠나 형상 밖의 회화 경지를 추구하였다. 이는 속인들과는 함께 하기 어려운 도이다. 오늘의 그림은

5) 『속서보(續書譜)』: 중국 송나라의 강기(姜夔, 약 1155~1221)가 글자를 쓰는 원리를 설명한 서적이다.

6) 정요전(程瑤田), 『通藝錄, 書勢五事, 虛運』, 박선규, 『서예일반이론』, 2009, p. 110.

7) 장언원(張彥遠, 815~879): 중국 당의 서화론가, 『역대명화기(10권)』과 『법서요록』의 저서가 있다.

형상의 터득을 따르고 있으나 기운이 나타나지 않는다. 기운으로 그림을 추구하면 형상은 그 사이에 있게 된다.<sup>8)</sup>

여기에서는 비록 그림의 경우를 예로 들고 있으나 서예와 그 맥을 같이 한다는 관점에서 보면 서예 또한 기운생동한 골기만이 필의를 전달할 수 있다는 것을 강조한 것이다. 골기(骨氣)의 생명력은 정(停)과 동(動) 사이에서 발생하는 일종의 기류(氣流)의 작용으로 골기는 곧 필획, 즉 선형(線形)에 의해 드러나게 된다. 이러한 골기를 갖춘 선형은 동양의 예술이 추상적 조형성을 기조로 하고 있음을 보여주는 단면으로 서예의 필획뿐만 아니라 모필을 사용하는 동양의 회화 전반에 나타나는 현상이다. 서예의 선은 골(骨)·육(肉)·혈(血)의 동체(動體)에 비유되어 자연을 표방한 의취(意趣)있는 조형으로써 서예가 확연히 선형에 의존하는 예술임을 근거한다. 이러한 선에 의한 조형 법칙에는 그것을 다루는 용필법이 형성되고 거기에 예술적 의미가 부여된다. 선에 있어 감정을 나타내는 표현 방법은 발묵이나 파묵(破墨), 구륵(鉤勒)이나 백묘(白描) 등의 다양한 묘법을 통해 이루어진다. 특히 거기에는 태(太)·세(細)·농(濃)·담(淡)·지(遲)·속(速)·장(長)·단(短) 등의 표현 행태(行態)에 따라 우열이 결정된다.

이와 같이 선의 용필은 그 추상적 성격을 기조로 서사자의 감정까지도 포괄하는 서예술의 가장 구체적인 조형관으로 귀착돼 선을 다루어 나가는 용필의 온갖 작용이야말로 서예가 그 예술적 기능을 체계화하는 양식의 근간이다. 이렇듯 선을 중심으로 하는 서예의 예술성은 회화와 달리 각종 사물을 구체적으로 표현하는 예술이 아닌 필획으로 구성된 조직적인 법칙의 예술이다. 선의 특수한 표현 형태는 필획의 리듬감으로 가미되어 더욱 신묘한 필치를 구사하게 되는 것으로 서사자는 고도의 필의와 조형적 기능을 동원해 필획에 생동감을 부여하게 된다. 결국 이 같은 표현 행위로 말미암아 필획은 골기, 즉 기(氣)가 충만하게 되고 이로 인해 기의 순환적 작용이 운필의 율성(律性 : Rhythm)으로 나타난다. 이는 용필에 의해 일어나는 현상 즉, 필획의 강약(強弱)·고저(高

8) 장언원, 『논화육법(論畫六法)』, 최병식, 『동양회화 미학』, 동문선, 1994, p. 160.

低)·장단(長短)의 조화에 의해 서(書)에 비로소 생동하고 기운 넘치는 감흥을 얻게 된다. 이것이 곧, 율필(律筆 : 필획의 리듬성)이며 서예의 생명력과 직결되는 것으로 이 율필 이야말로 필획에 있어 기운생동의 중심 요소가 된다. 이러한 필획을 음악적 리듬에 비유한 논증들은 동서를 막론하고 여러 곳에서 나타나는데, 마이클 설리반은 『중국예술의 세계』에서 그는 기(氣)와 운(韻)이 음율에 의해 생동하는 생명력으로 인식해 다음과 같이 말하고 있다.

율동적인 조화나 ‘정신의 조화’ 라는 말에 있어서의 기(氣)는 정신적인 승화, 인간성의 고결함, 감정의 깊이 이외의 방법으로는 표현하기 어렵다. 둘째 글자인 운(韻)은 음악적인 리듬과 그것이 영혼 위에 남기는 영향을 표현한다. 하프를 연주하는 손이 악기의 현을 작동하듯이, 정신이 우주의 만물을 작동한다. 생명의 움직임인 생동(生動)은 운동의 표현이라는 의미에 있어서 생명이다. 실제로 이 율동적인 조화는 생명이 있는 곳 어디에서나 찾아볼 수 있다. 화가가 내적인 정서의 영향을 받을 때에만 붓과 먹물을 매개체로 사용하여 이 생명력을 가진 사람의 내면적인 확장을 표현하고, 그 운동은 바로 자연의 운동이고, 그것을 화가는 자기 자신의 감정과 동일시 한다는 사실을 우리는 쉽게 이해할 수 있다.<sup>9)</sup>

이렇듯 서예는 정적인 공간에서 필의 역동적인 운필로써 동적인 공간을 창출하는 시공(時空)의 예술이며, 곡직(曲直)의 점획을 분방하게 운필함으로써 리듬성을 갖추는 음율(音律)의 예술이다. 결국 이러한 관점은 필획의 미(美)이며 서예의 미로 귀결 된다. 따라서 필획은 우주 자연의 생명정신인 기(氣)를 그 율성에 담아내고 나아가 인간의 심성과 미감을 함축하는 정신적 예술을 생성한다. 이에 따라 서사자는 비로소 이와 같은 복합적 체계를 고려한 다양한 술법(術法)을 창출함으로써 급기야 서예는 일종의 규율을 갖춘다.

서예의 용필은 그 운용에 있어서 무릇 선(先) - 의(意), 후(後) - 필(筆)로 이어지는 필의, 즉 의재필선(意在筆先)을 중시한다. 이는 글씨에 표현된 서사자의 감정과 취향을 가리키는 것으로 이러한 법칙을 무시하게 되면, 필획은 그 가치를 상실하고 서예로서의 역할을 다할 수 없다. 필의(筆意)는 필획에 있어 의미를 도출하려는 마음가짐을 말한 것으로 서사자의 의취(意趣)와 기운(氣韻)·풍격(風格) 등의 정서를 글에 나타나게 된다. 따라서 운필의 결과로 얻어지

9) 마이클설리반 외, 백승길 편역, 『중국예술의 세계』, 설화당, 1977, p. 115..

는 획이 서로 모여 하나의 글자를 이루고, 이들 글자가 모여 일종의 문장을 만들어 낸다. 그러나 외형상으로 서예의 일점·일획에는 먹의 명암·농도·선의 굵기와 방향이 있을 뿐이다. 서예가 회화에서와 같이 그 화려한 자태가 있는 것이 아니며, 일필 또는 다수의 글일지라도 그 모양은 단순·소박하다. 그러나 이러한 서예의 소박한 상형으로 인해 회화에서와 같이 미추(美醜)가 그리 쉽게 포착되지 않는다. 서예의 필획은 오직 필의를 이입해 내려는 자세, 즉 서예에 내기(內氣)와 외기(外氣)<sup>10</sup>를 구현하려는 것이다. 이같이 서예가 필의에 집착하는 것은 서사자들이 필획의 결합과 배분을 통해 함축(含蓄)·상징(象徵)·암시(暗示) 등의 예술적 수법을 실현하고자 하기 때문이다. 이러한 과정을 통해 서예는 필의·필법·필세의 삼요소를 갖춘 예술적 기교를 포괄하게 된다. 이렇게 서예의 필의는 용필 과정에 발생하는 필법의 기본개념으로 서사자의 지기(知技)와 서법, 사상이 합치되어 이루어진 지교(智巧)의 결과물이다. 다만 지나친 기교는 오히려 필의의 본질을 약화시키고 글의 졸렬함을 가중시킨다. 따라서 서예의 필획은 둔하고 우직한 필선에서 오히려 서예의 묘미가 창출된다.

글이 인간의 형(形)과 신(神) 사이에서 삶의 질을 높이는 형이상학적 매개로 인식되면서 그 역할이 확대되었고 변화의 욕구로 인해 변천을 거듭하게 된다. 문자를 서사함에는 풍신(風神)이 있어야 하는데, 이러한 풍신한 필법은 골(骨)·육(肉)·근(筋)·혈(血)의 용필법을 말한다. 육과 혈은 필획이 풍운(豐潤)하게 운필되어야 하고 근과 골은 경정하게 표현해야 하며 서품의 격과 그 정신이 빼어나게 운필되어야 한다. 여기에서 골법이란 필획에 있어 번잡한 허필(虛筆)을 버리고 가장 기본적인 골격을 유지하는 것을 말하는 것으로 기세가 충만한 대담한 필세를 지칭한다. 육법(肉法)이란 반드시 골법에 의한 골격이 갖추어진 후에 적절한 변화를 추구하는 것으로 필봉의 운법과 수묵의 농도에 따라 결정된다. 근법(筋法)이란 마치 힘줄처럼 필획과 필획이 상호 연계적으로 일관된 맥을 형성하고 있는 것을 말하며, 혈법(血法)이란 상하·좌우 필획이 막힘없이 소통하는 구조적 필세를 말한다.

10) 내기(內氣)와 외기(外氣) : 기(氣)는 기운(氣韻)과 기세(氣勢)를 말한다. 내기란 글자의 구성에 있어서 필의(筆意)를 말하며, 외기란 글자와 글자 사이의 조화를 말한다.

서예가 비록 서사적(敘事的)인 면과 서정적(抒情的)인 면을 포함하고 있지만, 단순한 서형(書形)의 대상에 의존해야 하는 한계를 안고 있다. 그렇다고 서법이 한자의 기본 구조와 본질을 벗어나 추상적인 표현만 부각시킨다면 이미 서법이라 볼 수 없다. 이는 서예가 대상의 외형에 머무르지 않고 조형성이 구비된 서법을 기준으로 문자의 형태를 표현하기 때문이다. 또한 그 한정된 형식을 통해, 가변적(可變的) 표현력을 발휘해야 하기 때문에 허(虛)와 실(實)의 관점에서 정신과 기술이 공존하게 된다. 서예의 용필은 심성(心聲)과 심화(心畵)로부터 추출한 무위(無爲)에서 유위(有爲)를 구가하는 정신의 산물이다. 이러한 서예는 장구한 세월 동안 법도를 세우고 그 법칙을 근거로 서예의 미를 추구하고 있다. 따라서 서예는 여기에 의존하면서 제어·호응하고 서법의 진정한 경지에 이르는 길을 찾는 것, 이것이 바로 서예 용필의 본질이다.

단연 필묵에 의지한 용필법은 예술적·사상적 기능을 포괄, 인간의 순수한 정신 세계를 함축해 내는 기능을 가능하게 한다. 그러나 용필법의 이면에는 한자 그 자체의 고유한 특성에 따라 서예와 한자의 근본적 차이가 발생한다. 따라서 서예는 결국 한자의 정지된 공간을 통해 표현 형상에 생명성을 이입함으로써 생동한 운동의 공간으로 바꾸어 낸다. 이러한 역동적 필획의 이면에는 서예의 용필이 그 대상을 직관적 관찰에 의하지 않고 함축·제련하여 필선을 간략화 하는 것에서 비롯된다. 이와 같이 서예는 단순히 형을 모사하는데 머무르지 않고, 대자연에 내재되어 있는 신의(神意)를 되살리려는 것으로부터 시작된다. 즉, 서예 용필의 핵심 요지는 자연의 생기와 율성을 취하고 이를 필획을 통해 자연과 인간의 진의를 도출해 서예가 생명정신으로 진화하는 생체성을 갖게 한다. 이로 인해 서예를 형(形)과 신(神) 사이에서 삶의 질을 높이는 형이상학적 매개체로 인식, 글은 그 역할에 따르는 변화적 욕구에 의해 변천을 거듭하게 된다.

서법이란 탄력성이 풍부한 독특한 모필에 의해 이루어진다는 점에서 그것을 행하는 사람마다 각양각색의 개성을 보인다. 이는 한자 조형의 특성에 의해 예술적인 구상과 수법을 거치는 것으로 형식상 정신과 풍채(風采) 없이는 예술로서 가치가 미약하다. 서예의 법도가 수시로 변화하는 것에 반해 풍채와 정신은

끊임없이 전승되기 때문이다. 서예의 필법은 글자의 점과 획을 쓸 때 붓을 움직이는 법의 총칭이다. 필서(筆書)의 예술이란 작가의 심성에 의한 마음의 경지를 표현한 것이며, 외적 교양의 결과에 의한 표면적 형식만으로는 그 진의가 반영될 수 없다. 그러나 예(藝)에서 술(術)을 버리고는 조형의 우열을 논할 수 없다. 따라서 예술가의 정취(情趣)와 심미적(審美的) 지각으로만 예법(藝法)을 만들 수 없으며, 정신과 기술이 서로 그 경지를 초월해 하나로 설 수 없다. 서예의 용필은 이러한 여러 조건과 결부되어 비로소 진예(眞藝)의 경지로 병립된다. 장자<sup>11)</sup>는 「양생주」에서 포정(庖丁)과 문혜군(文惠君)의 소 잡는 얘기를 통해 기(技)와 도(道)의 작용을 다음과 같이 설명하고 있다.

3년이 지나자 이미 소의 온 모습은 눈에 안 띄게 되었습니다. 요즘 저는 정신으로 소를 대하고 있고 눈으로 보지는 않습니다. 눈의 작용이 멎으니 정신의 자연스런 작용만 남습니다. 천리(천리: 자연스런 본래의 줄기)를 따라(소가죽과 고기, 살과 뼈 사이의) 커다란 틈새와 빈 곳에 칼을 놀리고 움직여 소 몸이 생긴 그대로를 따라갑니다. 그 기술의 미묘함은 아직 한 번도(칼질의 실수로) 살이나 뼈를 다친 일이 없습니다. 하물며 큰 뼈야 더 말할 나위 있겠습니까?<sup>12)</sup>

위의 포정과 문혜군의 이야기는 결코 예술의 경지를 직접 거론하여 말한 것은 아니다. 그러나 허구로 구성된 하나의 상황 설정에 불가한 이야기를 통해 예(藝)를 체득하는 과정, 즉 합목적성(合目的性)과 합규율(合規律)에 의한 숙련의 도달이 미(美)의 결과와 직결됨을 말하고 있다. 결국 용필은 술(術)과 신(神)이 편향된 구조로 이루어져 있지 않고, 서로 조화를 이루어 형성됨을 알 수 있는 하나의 예문이다. 이렇듯 서예는 의(意)와 필법이 조화를 이루어 구가해 낸 종합적 성격의 예술로서 의미가 깊다. 서예의 품격을 한 두 글자로 평가할 수 없다. 글자들이 모여서 행을 이루고, 행들이 모여서 장을 이루는 서로 결합된 종속성을 갖고 있기 때문이다. 따라서 부분과 전체가 서로 어울리고 배합되어야만 비로소 서예의 진미(眞美)가 표출된다. 그러나 서예는 서사자 자신

11) 장자(莊子, BC 370~300년경) : 중국 고대의 사상가이며, 도가(道家)의 대표자이다. 특히 그는 도의 범신론(汎神論)을 주장 하였다..

12) 안동립 역주, 『莊子』, 현암사, 1993, pp. 93~94.



의 사상이나 감정·이상(理想)을 표현한다. 이러한 경향은 동양인의 정신에 심미적으로 잠재된 직간접적인 시지각에 의한 사고(思考)의 일원이며, 이러한 형식미를 받아들일 수 있는 동양인의 지각은 유구한 역사 속에 축적되어 온 정신적 산물이다. 이미 동양인의 감각은 비록 서예가 개괄되어 그 추상적 성향으로 난해한 경우에서도 서예 특유의 형태에서 예술적 가치를 감지해 낸다. 이 또한 환경적으로 수묵서필(水墨書筆)의 예술적 행위가 동양인의 심성에 내재대 서로 상통하고 있기 때문이다. 이로 인해 동양의 서예는 필법과 필의 등 객관성을 갖추어야만 그 의미가 제대로 전달된다.

서예는 단상미(單象美 : 함축성)·개체미(個體美 : 특수성)·종합미(綜合美 : 조화성)를 갖춘 유기적 관계를 형성하고 있으며, 이를 필획으로 만들어 낸 총체적 예술이다. 따라서 이 모든 서예술의 심오한 경지는 서사자(書寫者)의 노력에 의해 수천 년의 각고로 이루어 낸 결과물로 자리매김하고 있다. 서예 용필은 자연의 생기를 필획으로 도출하여 생명력과 정신성을 갖추는 자연과의 유기적 관계를 맺고 서예는 형(形)과 신(神)을 중시하며 형이상학적 가치를 추구한다. 서예가 비록 단순한 서형(書形)에 의존 하고 있지만 그 율동적 감흥은 서사적(敘事的)·서정적(抒情的)인 면을 갖추고 있다. 이는 서예의 정신성이 형태의 외형에만 있지 않고 그 내면에 깊이 존속되어 있음을 알 수 있는데, 여타 예술이 그렇듯 서예도 숙련과 체련을 통해 함축미를 도출해 내게 된다. 따라서 필법은 술(術)과 신(神)이 이원적 구조가 아닌, 법과 정신이 서로 조화를 이루어 형성되는 것으로 서예는 조화로 구가해 낸 종합적 성격의 예술이 된다.

이와 같이 서예의 역사적 관점과 함께 그 구성 요건을 논하고 그에 따른 여러 의미를 살펴봤다. 이는 궁극적으로 자연을 표현함에 있어 서예의 용필을 구가하기 위한 것이며, 용필법의 전형(典型)을 탐문하려는 것으로 결국 서예의 원리와 용필을 알지 못한 상태에서 자연 표현에 따른 용필을 온전하게 접근할 수 없기 때문이다. 따라서 연구자는 서예의 필의(筆意)와 용필법 등의 의미를 고찰함으로써 서예가 그 필획으로부터 나오는 음율적 율동성을 자연 표현에 응용하기 위한 것이다.

## 제2절 자연 표현의 서예 수용과 변이

위에서 서예의 필법은 자연의 물상을 표현하는 실용 문자를 서사하는 것으로부터 비롯하여 그 자형을 다시 일정한 규율에 따라 용필로 서사해 조형성을 갖추게 되었다고 논했다. 따라서 서예의 표현 형식은 동시대의 사상과 맞물려 그 의미가 더욱 공고해지게 되었음을 알 수 있었다. 따라서 서예의 필법은 여러 변화의 과정을 거치면서 회화와 접목되고 이러한 용필은 다시 그림을 능숙하게 그리고자 하는 방법, 즉 표현 대상을 구체적으로 나타내려는 술법(術法)으로 변이하게 된다. 그러나 용필의 원리에는 막연히 그 기술성에만 국한되지 않고 거기에는 서사자나 화가의 감정과 사상이 포함되어 있으며, 의(意)와 법(法)을 융화하여 예법(藝法)으로 나가려는 행태로 발전하게 된다. 따라서 이러한 개념으로부터 비롯된 서예의 용필은 또 다른 필법 등으로 파생된다. 특히 중봉 필법에 의한 운필의 속도(速度)·필압(筆壓)·각도(角度) 등은 여러 화법에 적용하기에 이른다. 이렇게 서·화가 서로 유사한 필법을 구사하며 그 동조적 역할을 함에 따라 거기에 관련된 화론 또한 서로 연계하며 발전해 왔다. 이 때문에 서예와 회화 양자는 그 사상적 원류로부터 그 의미를 이해할 수 있으며 이러한 서화의 전이적(傳移的)인 연관성은 여러 사상과 그 맥을 같이하고 있음을 알 수 있다. 이러한 관점은 특히 현학사상과 관련되어 있는데, 장자(莊子)의 도(道)를 통해 서화의 의미를 찾을 수 있다.

도(道)는 어두운 무형의 것으로, 형체가 없는 데서부터 형체가 있는 다른 유체를 만들어 낸다. 이후 형체가 있는 것이 형체가 없는 것을 만들고 서로 유사한 종들을 만들어 낸다. 즉 용이 용을 낳고, 봉황이 봉황을 낳는 식으로 다양하고 무궁한 우주에 이른다. 이렇게 어둡고 형체가 없는 것을 장자는 ‘순수’ 하나(一)라고 불렀다.<sup>13)</sup>

이는 마치 서예가 점획에서 문자를 만들고 문자는 다시 회화로, 회화는 다시 여러 시각적, 정신적 요인으로 파생되어 나가는 논리와 상응한다. 즉 서예의 용필은 점(點)을 머무름의 사고, 획(劃)을 흐름의 사고로 인식하여 필행 또한

13) 왕꾸어똥 지음, 신주리 옮김, 『장자평전』, 미다스북스, 2002, p. 133.

그러한 흐름을 반영해서 운필되고 있음을 말하고 있다. 즉 멈추고 나아가며 점획(點劃)을 생성함은 마치 1이 2를 2가 3을 하는 식의 무한성을 말하고 있는 것과 같은 것으로, 서예는 필의에 따라 행간(行間)의 향배(向背 : 좌우·상하의 각도에서 응수하는 형세)를 이어 나간다. 이렇게 서예와 회화가 이러한 사상 체계와 그 맥을 같이 한 이유는 수묵의 재료가 음양의 극단으로 이루어져 있다는 것 때문이기도 하다. 또한 서화는 무한한 사유와 현학적인 본성을 내포, 우주 자연의 본질을 탐구하려는 철학적인 심오한 본질을 수반하고 있다. 이러한 현학적인 수묵 위주의 사상과 기법은 본시 회화가 자연의 동경에서 시작된 것이 아니라 궁극적으로 서예의 미학 사상과 맥을 같이하고 있음을 보여준다. 이러한 현상은 화조화·영모화·인물화·산수화 등에서 서예의 묵·필법 등이 드러나 그 전신이 서예로부터 시작되었음을 여실히 보여주는 예다. 특히 회화와 서예의 매개체적 입장이 되어온 수묵 문인화는 서예의 필법전위(筆法傳位)와 영향은 더욱 명확해진다. <국화·매화·난초> [도12] · <풍죽(風竹)> [도11]. 그러나 문인화는 명백히 자체(字體)를 기조로 하는 서예와 그 형태나 의미에 있어 많은 차이를 나타낸다. 다만 사군자를 예로 하면 일필휘지(一筆揮之)를 강조한다거나 필획 하나하나의 용필법을 강조한다는 점 등은 서예적 성향을 확연히 드러낸다.

이러한 의미로부터 전이된 회화의 용필은, 그려 내고자 하는 대상을 먼저 심정에 두고 각종 필법과 묵법에 따라 획을 증감하면서 형(形)을 만들어 낸다. 따라서 회화의 용필은 서예와 다르게 그 적용 범위가 무한해, 그 표현 대상을 사물의 일부분으로부터 세부적 묘사에 이르기까지 다양하게 전개된다. 산수화의 용필이 서예의 관점과 맥을 같이하는 이유 중 하나는 선(필획)에 의존하고 있다는 점을 들 수 있다. 이는 서예나 회화가 필획(筆劃)을 통하여 최상의 의미와 가치를 도출하려 한다는 공통적 범위에 상응한다. 필획이 저마다의 의미를 내포해 인간의 심미관을 상통하고 표출됨에 따라 필획을 잘 다스리는 것만으로도 서화(書畫)의 정신을 이해하게 된다. 이것은 서예나 회화가 궁극적으로 인간의 성정을 표현하기 때문이다.

회화에 있어 필획은 서예의 행서나 초서의 필치로부터 전유되어 왔음은 옛

화가들의 작품을 통해 어렵지 않게 유추할 수 있다. 이와 같은 관점을 남송(南宋) 진사(陳思)의 『서소사(書小史)』에서 알 수 있듯이 그림과 글씨의 연관성을 서예의 장초에서 찾고 있다.

글씨와 그림의 밀접한 관계는 곧 서법 자체에서 미적 자각을 하면서 미적 대상으로 삼게 된 시대에 발생하는데, 이것은 동한 말에서 시작되어 위진 시대에 확립되었다. 이러한 자각을 촉발시킨 것은 아마도 초서(草書)의 출현과 관계가 있을 것이다. 왜냐하면 초서는 비록 간편함에 대한 요구에 적응하는 것이지만 글씨체의 흘러가는 듯한 변화로 말미암아 글씨 쓰는 사람의 개성을 발휘하기가 용이하였기 때문에 알지 못하는 사이에 문자를 실용적 성격으로부터 유희의 예술에 이르기까지 여러가지의 글씨체 및 고대문자를 추론해 볼 수 있다. 그리고 역사 중에서 가장 먼저 서법상에서 예술성을 향수하며 감상할 수 있는 것으로는 후한 장제 때 두도(杜度)의 장초(章草)라고 할 수 있으며, 이것으로부터 널리 퍼져 최환(崔瑗)의 초현(草賢), 장지(張芝)의 초성(草聖)으로 이어지고 있다. 죽림칠현은 모두 초서, 또는 행서에 뛰어났는데 그 성정과 서로 가까웠기 때문일 것이다.<sup>14)</sup>

하지만 필획은 서사와 회화 양자간 표현 형식상에서 차이를 두고 시작된다. 서예의 필획은 서법의 규율에 의해 운필함으로써 선형의 명료성이 드러나게 되며, 일점·일획에 그 가치를 부여해 단선지필(單線止筆)로 그 의미를 구현한다. 그러나 회화의 필획은 사물의 경계를 분명하게 가름하지 않고 선(線)의 온전한 형체를 요하지도 않는다. 회화가 서예에서와 같이 명확한 선형을 고집하지 않는 이유는 자연 만물의 형을 취함에 있어 대상을 온전하게 드러내지 않기 때문이다. 이것은 사물의 다양성에 기인한 것으로 골법을 근간으로 하는 회화의 표현 속성이 사물의 외형을 응축하는 것에 머무르지 않고 있다는 점 때문이다. 따라서 회화는 만물취법(萬物取法 : 자연 만물에서 형(形)을 본받아 표현 형식을 갖춤)은 물론 인간 심성 등을 포괄 그 대상마다 의미를 달리해 표현해야 됨을 말하는 것이다. 하지만 서화의 표현 형식이 다름에도 불구하고 양자 관계를 하나의 관점으로 이어주는 것은 필목을 다루는 운용법, 즉 그 용필의 방법에서 찾을 수 있다. 서예가 필의 중봉을 사용하여 전방위(全方位)의 진행 과정(기起·행行·수收·역易·압壓) 등을 통해 철저히 글의 추상성을 구가해

14) 서복관 저, 권덕주 역, 『중국예술 정신』, 동문선, 1990, p. 178.

왔다면, 회화의 용필은 필모(筆毛) 전체를 이용하여 사물의 여러 유형을 직·간접적으로 아우르고 다듬어 내는 과정을 거쳐 왔다. 오랫동안 서예의 용필이 그 필치를 이름에 있어 지나친 기교와 가벼움을 배격하고, 글의 속태(俗態 : 고상하지 못한 모습)를 벗어나 오묘한 경지에 이르는 것을 최상의 가치로 여겼다. 반면 회화의 용필은 사물의 직관적 경험을 바탕으로 대상의 의미를 심추, 그 본질과 특질을 표현해 내는 것을 특징으로 한다. 단지 거기에는 표현 대상의 다양성을 수용하려는 심리 작용에 의해, 표현의 변성을 추구하려는 강한 욕구가 발생한다. 이 때문에 서예의 용필과는 또 다른 이질성을 드러내게 된다. 서·화의 이러한 속성이 존재함에도 불구하고 골법형체(骨法形體)를 추구하려는 함축(含蓄)의 자세는 물론 미를 추구하려는 공동의 인식이 뚜렷하게 나타난다. 위에서 용필법을 통한 서·화의 동질성 내지는 이질성을 논했다. 그러나 두 체계 사이에 필법과 사상(思想)만이 양자간의 동조 관계를 유지시켜 주는 것은 아니다. 그것을 표현하는 재료인 지필묵의 수용적 성격을 배제하고는 그 의의가 형성되지 않는다. 이러한 경향은 중국의 당(唐) 중기 이후 지필묵의 발달로 인해 수묵화가 성행하고 글과 그림은 더욱 긴밀해지게 되었음을 알 수 있다. 이는 재료의 변성과 서화의 질적 양산이 서로 밀접한 관계를 갖고 있음을 말하는 것이다. 이 또한 서·화를 구사하는데 있어 필법이나 사유관 또는 재료적 관점을 동시에 구가해야 되는 것을 말한다. 이 같은 관점에서 “글을 잘 쓰는 사람이 그림을 잘 그린다거나 그림을 잘 그리는 사람이 글을 잘 쓰게 된다.” 라고 하는 것도 같은 이치이다. 이는 서예나 회화가 하나같이 서로 상이한 개념을 통해 이루어짐을 말하는 것으로 서화의 필법에는 이미 양자의 표현 형식이 상존하고 있음을 알 수 있다. 이에 대해 명말의 동기창(董其昌)은 그의 『화선실수필(畫禪室隨筆)』에서 서화동원(書畫同源)을 다음과 같이 말했다.

그림에 붓 자국이 없다고 하는 것은 먹이 흐리고 모호해서 분명하게 알아볼 수 없는 것을 말하는 것이 아니다. 이것은 바로 글씨 잘 쓰는 사람이 장봉을 해서 송곳으로 모래에 선을 긋고 도장을 진흙에 찍는 것 같이 하는 것이다. 글씨의 장봉은 붓을 잡아 침착하면서도 통쾌하게 하는데 달려 있다. 사람이 글씨를 잘 써서 붓 잡는 법을 알 수 있다면, 유명한 그림에 붓 자국이 없다는 말을 이해할 수 있을 것이다. 그러므로 옛사람으로서 왕헌지와 같이,

그리고 오늘날 사람으로서는 미불·조맹부와 같이, 글씨를 잘 쓰면 필시 그림을 잘 그릴 수 있고, 그림을 잘 하면 반드시 글씨를 잘 쓸 수 있는데, 이것(그림과 글씨)은 실제로는 같은 일이기 때문이다.<sup>15)</sup>

이와 같이 그림을 그리는데 있어 필행의 원류는 글씨를 잘 쓰는 것에서 찾을 수 있음 말하고 있다. 또한 장언원(張彦遠)은 역대명화기「서화지원류(書畫之源流)」에서 그림에 나타내야 할 세 가지 뜻을 통해 글자와 그림은 명칭이 다르지만 하나임을 다음과 같이 설명하고 있다.

안광록은 ‘그림이 담고 있는 뜻에는 3가지가 있다. 첫째가 이치를 그린 것으로 괘상(역괘(易卦)에서 길흉을 나타내는 상(象)을 말함)이 여기에 해당한다. 둘째가 지식을 그린 것으로 문자학이 이것이다. 셋째가 형태를 그린 것으로 회화가 이것이다.’ 라고 했다. 또 『주관』에서는 “나라의 자제들을 6가지 글자체로 가르쳤다.” 라 했는데, (6가지 글자체의)<sup>16)</sup> 세 번째가 상형으로, 이것이 그림의 뜻이다. 그렇기 때문에 글자와 그림은 명칭이 서로 다르지만 한 몸임을 알 수가 있다. 『주례』에는 보장씨가 6가지 글자 체 즉, 지사·형성·상형·회의·전주·가차를 관장했다고 한다(6가지 글자체는, 모두 창힐이 남김).<sup>17)</sup>

흔히 그림과 서예의 차이점에 대해 공간(여백)을 구성하는 포치와 관련짓게 된다. 표현 대상에 따라 달라지는 회화의 조형성과 달리 서예는 자형을 배치하는 구성에 있어 일관된 규율을 수반한다. 그렇기 때문에 유사한 필획을 사용하고 있음에도 획 하나마다 그 의미는 상당한 차이를 드러내게 된다. 이렇게 양자의 차이가 발생하는 주된 원인 중에, 법칙을 동반한 서예의 분방한 필치와 회화의 변화무쌍한 조형적 기능에 의한 것이기도 하지만, 그보다 더 큰 원인은 서사자나 화가마다의 고유한 개성에 의해 좌우된다. 이는 대상을 표현하는데 있어 표현 주체자의 의지로부터 발생하고 완성되기 때문이다. 따라서 대상을 간파하고 필의를 담아 표현하는 개인의 성품과 재능은 표상의 형이나 골기가 소상히 드러나게 하는 가장 주요한 단서다. 장언원은 이에 관하여 개인마다의 뛰어난 소질이 있으며, 그 소질에 따라 특출한 표현력이 발휘됨을 다음의 예를

15) 동기창 지음, 조송식, 변영섭, 안영길, 박은화 옮김, 『畫眼』, 시공사, 2003, p. 62.

16) 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기』, 시공사, 2008, p. 17.

17) 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기』, 시공사, 2008, p. 17.

들어 설명하고 있다.

고개지의 필적은 견고하고 굳세어 길게 잇달아 있으면서도 끊임없이 아득히 변화하여 격조는 편안하지만 마치 바람에 날리고 번개가 달리 듯하다. 뜻이 붓보다 먼저 있고 그림이 다해도 뜻이 남아 있다. 그리하여 신기를 완전하게 하였다. 육담미의 용필은 정세하고 예리하며 윤택하고 고운데 새롭고 기이해 오묘함이 매우 뛰어났다. 장승요의 용필은 점을 찍고, 끌고, 떨치는데……. 갈고리 진 창과 예리한 칼이 가득한 듯하다. 오도자의 용필은 규룡 같은 수영과 구름 같은 머리가 수척이나 되어 훑날려 움직이는데 터력의 뿌리가 살 속에서 나온 듯 힘이 굳세고도 남음이 있다.<sup>18)</sup>

개인의 감성과 성정(性情)은 서예에서보다는 그림에서 훨씬 구체적으로 나타나는데, 이는 그림이 서예에서처럼 표현 대상을 하나로 특징지어 표현하지 않기 때문이다. 그러나 개인의 성정을 더욱 견고하게 하는 것은 기운생동한 감흥을 대상에 담아내는 것으로 화가는 반드시 그림을 그릴 때 정신, 즉 기운에 중점을 두고 그리지 않으면 결국에는 무미건조한 형태만 남게 된다. 장언원은 이러한 관점에서 서화의 용필, 즉 필을 운용하며 얻어지는 입의(立意)·골기(骨氣)·형사(形似)를 역순으로 서술하고 있다. 이는 서예나 그림, 그 어떤 경우라 할지라도 이러한 입의와 골기를 갖추게 되면 그 의미가 서로 상응하게 됨을 말하는 것이다. 따라서 서예는 회화와 더불어 일부 정신성과 재료, 용필법을 같이해 공존하거나 변화를 추구하며 예술성을 구가해 왔음을 이해할 수 있다.

그동안 서양의 예술 시대사조들이 패러다임 교체의 방법으로 요란하게 변화를 거듭해 온 반면, 서예는 수천 년의 역사 속에서도 그 기초를 유지한 채 매우 완만하게 발전해 왔다. 이는 서예가 예술 표현에 있어 그 조형적 단순미에 기인한 바 크며, 특히 법칙 주의를 기반하는 서예술의 오랜 전통적 계승에 의존하고 있기 때문이기도 하다. 서예의 이러한 전통은 모필지묵(毛筆紙墨)을 사용하는 모든 영역에 그 영향을 끼치며 전개되었다. 서예는 필획의 변성, 즉 대소 장단이나 곡절(曲折) 등 자유분방한 여러 요인들과 어우러지고 회화와 서로 연동하면서 서화 동체로서 의미를 부여받게 된다.

동양 전통의 심미적인 특질과 인간과 자연 및 예술에 관한 통찰의 미학으로

18) 갈로, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1989, p. 147.

이루어진 서화용필의 의미가 현대에 이르러 인본주의(人本主義)의 서구 미학 사상과 접목되면서 변화의 조짐을 보인다. 현대의 산수화를 예로 들면 자연 표현에 있어 접근 방식이나 물상의 형을 취하는 태도부터 달라진다. 이는 화법이나 재료적 영향도 있지만 시대적 변화 요인 때문이기도 하다. 이를테면 과거의 산수 표현이 대상을 대관적(大觀的) 견지에서 해석하고 주로 대경산수(大景山水)의 형식을 갖추어 왔다면, 현대의 인본주의적 경향은 인간이 어우러지는 소경산수(小景山水)의 유형을 보이고 있다. 또한 전통 산수가 이제까지 지필묵에 의존하거나 삼원법 등에 의존해 왔다면, 현대는 기계문명의 발달로 매재(媒材)의 다양성을 가져와 재료의 범위가 광범위하게 확충되어 필법 변화를 주도하고 있다. 이에 따라 산수 표현에 서양의 화법(원근법遠近法) 등이 빈번히 등장하는 등 독특한 표현 형식을 보이고 있다.

이렇게 동서고금의 관점을 적용하다보니 다양한 형태의 표현 형식이 나타나고 있다는 점 또한 현대 회화의 특징이다. 이러한 현상은 과거 원필지묵(圓筆紙墨)의 중심으로부터 동화된 현학성의 의미를 재고할 처지에 있음을 보여주는 것이다. 이는 서화의 재료 기법이 변모하는 과정의 일부로서 도구의 사용 방법으로부터 필법에 이르는 새로운 운필법(運筆法)을 요구한다. 따라서 이 시대의 회화 용필은 정신·필법·물성이 새로운 조직과 만나 혼성하거나 부딪치며 미묘한 감각적 미감을 형성해 나간다. 이 같은 여러 현상은 결국 시대성에 입각한 회화의 정신성을 재해석하려는 심미감을 자극하고 그 사유의식이 다양한 형태로 진행된다. 그러나 위의 모든 시대적 현상은 하나의 대상 표현을 변성하려는 요식(要式) 과정으로 동양 예술의 정신성이 여반장(如反掌)식으로 험사리 일변(一變)하지 않는다. 이는 회화가 비록 시대성의 심미와 동조하는 경향을 보이고 있지만, 회화의 변화가 동양의 사유체계의 변화로 즉시 이어지는 것이 아니다. 회화의 속성이란 전통을 토대로 이어지는 서완(徐緩)의 예술이기 때문이다. 따라서 서예의 필묵 정신으로부터 그 의미를 되찾고 인간의 자존적 가치를 재발견함으로써 서화의 기능을 되살려 내야 한다.



### 제3절 표현의 다양성과 양식의 출현

동양회화의 백미는 산수화다. 이는 서양의 회화와 확실하게 구분되면서 세계 미술사에서 그 가치를 인정받고 있다. 이러한 회화는 기원전 3세기경으로 추정된 후난성의 비단 그림으로부터 비롯하고 있는데, 자연발생학적으로 『역경(易經)』<sup>19)</sup>이나 주술성(呪術性)이 동양회화의 목적성 등과 궤를 같이 하며 존속되었다. 동양회화는 그 시대의 상황과 관점에 따라 표현 대상이 바뀌어 나타나는데, 특히 시대에 따라 정치적으로 강화된 종교적 개념은 회화에 상당한 영향을 끼치게 된다. 인본주의적 측면을 대표하는 유교가 정치의 중심에 있을 때 회화적 성향 또한 그 사상적 가치관이 주도하는 인물화가 있었음을 주목할 필요가 있다. 고사인물화(古事人物畫)나 고전의 도해를 보면 알 수 있듯 유가(儒家)들에게는 교훈적 주제의 그림들이 인간 정신을 순화·양양(昂揚)시키는 역할과 사회적 교화 기능을 담당했다. 이를테면 육조시대(220~589)에 고개지(345~406)가 그렸다고 전하는 <여사잠도(女史箴圖)><sup>20)</sup>[도30]는 궁중의 사스러운 황실 규방 여인들의 품행 문제를 교훈(敎訓)적인 내용으로 구성한 인물화가 있다. 이 같은 인물화는 화가 자신의 내면 의지의 표현보다는 그 시대의 정서가 바탕에 흐르고 있음을 보여주는 대표적인 예다.

이러한 초기 인물화의 지배적인 위치는 9세기에 이르러 비로소 인간에서 자연으로 옮겨져 그 부동의 위치를 고수하게 된다. 이미 <여사잠도>에 배경으로 나타나는 자연 표현 형식은 이미 산수화로의 발전을 예고하였다. 유교적 태두리 안에서 인물화가 그랬듯이, 산수화의 흥기는 도교적 태도와 사상으로 고취되었다. 특히 육조시대의 도교적 성향의 시인과 화가들이 많이 나와 자연경관의미를 교감하고 그로부터 영감을 얻어 시(詩)와 산수화를 창작하기에 이른다. 따라서 이들의 도교적 관점으로 인해 급기야 산수는 인물화의 부속적 형태에서 탈피해 분명한 예술적 가치로 부각시키는 계기를 마련한다. 특히 이 시기

19) 『역경(易經)』: 초기에는 길흉화복을 알아보기 위해 점치는 목적인 『주역(周易)』과 후세에 철학·윤리의 사상이 보완된 『역경』으로 나뉜다.

20) <여사잠도(女史箴圖)>: 서진(西晉) 혜제(惠帝:재위 290~306)의 비(妃)인 가씨(賈氏) 일족의 지나친 세도를 염려하여 장화(張華)가 지은 가씨의 후족을 풍자한 권계적인 내용을 그린 것이다.

에는 산수화와 더불어 산수시(山水詩)가 출현하게 되는데, 이는 자연미를 다각적 방법으로 반영하려는 예술적 욕구와 그 결과로 인식할 수 있다. 이 같은 의미에서 아래 왕유(王維 : 701~761)의 시(詩) <청계(靑谿)는 자연을 소재로 서정적인 회화적 감흥을 자아내고 있다.

황화천으로 들어가서는	言入黃花川
청계의 물을 늘 따르나니	每逐靑谿水
산을 따르면 굽이들지만	隨山將萬轉
바른 길로는 백리도 채 안된다.	趣道無百里
.....	
내 마음은 본래 한가하고 고요하며	我心素以閑
이 물이 담백하기 또한 이리하거니	淸山澹如此
아아, 청계 가의 이 반석 위에서	請留盤石上
낚시질이나 하며 한 생을 마치고자.	垂釣將已矣 <sup>21)</sup>

이 같이 자연을 관조하고 그에 순응하는 옛 화가들의 서정적 심미관을 단적으로 이해할 수 있는데, 시와 그림을 통해 그 시대 자연 예찬의 일면이 나타난다. 특히 이 시기의 화가 종병(宗炳 : 375~443)은 산수와유(山水臥遊)라는 개념을 만들었는데, 거기에서 생생한 감흥을 불러일으키는 산수화 감상의 표본을 보이고 있다. 그는 직접 명산대천들을 유람하며 상세히 관찰하고 그것을 법으로 삼아 자연 경물의 법칙을 강구했는데, 그의 이러한 자연을 대관하는 자세는 세기를 넘나들며 모범이 되고 있다. 이렇게 자연을 대관하고 표현하려는 화가들에게 자연의 아름다움은 시각적 유희의 대상, 그 이상의 가치가 부여되었다. 종병의 예만으로도 알 수 있듯이 고대의 산수화는 자연으로부터 감흥을 얻어 시를 짓고 그림을 그리는데 있어 그것을 깊이 관찰하고 표현하는 것을 최상의 가치로 여겼음을 알 수 있다. 따라서 산수를 체험함에 있어 화가의 삶과 심경은 그림에 그대로 투영되어 자연을 탐구하는 화가들의 서정성은 항상 인간의 자연애에 대한 심미적 관점을 크게 벗어나지 않았다.

당(618~907)에 이르러 경제적 성장을 바탕으로 한 중국 봉건사회의 문학과

21) 김달진 譯解, 『당시전서(唐詩全書)』, 민음사, 1987, p. 242.

예술은 크게 번성해 특히 미술창작은 전에 없는 괄목할만한 성장으로 제재와 내용이 확대되고 풍격과 형식이 다양화 된다. 이 시대의 산수화는 자연주의적 사실성이 가미되고, 대상의 본질을 추구하려는 움직임이 활발해 급기야 그 표현 양식인 준(皴)을 개발하고 기법화 시키기에 이른다. 이러한 수묵산수화는 당 중기 이후 불교 선종(禪宗 : 난해한 불경보다는 참선을 중요시 함)의 흥성기 이후에 나타난 정신적 세계를 추구하는 선(禪)의 세계와도 상통한다. 이 시대의 흐름을 장언원(847~874)은 그의 『역대명화기』에서 자연과 그림의 관계를 논했는데, 여기에서 당(唐)의 회화관을 엿볼 수 있다.

그림이라는 것은 교화를 이루고, 인륜을 도우며, 신변(神變: 우주의 신비)을 궁구(窮究)하여 밝히고, 깊고 미미한 것을 추측하게 된다. 그림의 가치는 육적(六籍)<sup>22)</sup>과 공(功)을 같이 하며, 사계절과 더불어 나란히 운행되는 것이니, 그림의 동기는 저절로 그렇게 발현되는 것이지, 술작에 관계되는 것은 아니다.<sup>23)</sup>

이러한 경향으로 인해 당말기와 오대에 이르러 자연주의적 산수화의 조형 기법이 기본적으로 완비된다. 특히 당말의 형호(870~930)는 산수 화론인 『필법기(筆法記)』<sup>24)</sup>를 통해 육법(六法)과 창조적으로 발전시킨 육요(六要)와 이병(二病)<sup>25)</sup>등을 기술했는데, 그림은 베껴서 진(眞)을 얻는 것이 아니라 물상의 심중을 헤아려 상(象 : 여기에서의 상이란 대상의 형상이 아닌 동작태)의 진(眞)을 취해야 함을 강조하여 중국 산수화 발전의 사상적 토대를 제공했다.

첫째 기(氣)라는 것은 마음에 따라 붓을 운행하여, 상(象)을 취하되 확고한 심념으로 하는 것이요, 둘째 운(韻)이라는 것은 기법의 자취를 드러내지 않으면서 형(形)을 세우고, 격식을 갖추되 속되지 않게 하는 것이요, 셋째 사(思)라는 것은 대요를 간추려(구도하고) 상(想)을 물형에 집중하여 파악하는 것이요, 넷째 경(景)이라는 것은 풍속 제도와 사시(四時), 경물

22) 육적(六籍) : 여섯 가지의 경서(經書), 즉 『시경(詩經)』·『서경(書經)』·『주역(周易)』·『춘추(春秋)』·『예기(禮記)』·『악기(樂記)』를 말한다.

23) 갈로, 『중국회화이론사』, 미진사, 1989, p. 83.

24) 필법기(筆法記) : 당말 오대의 화가로 활동한 형호(荊浩)의 회화 이론, 산수화를 그릴 때 육요(六要)를 사혁의 육법(六法)과 함께 중국회화의 기본적인 법칙으로 간주하였다.

25) 이병(二病) : 유형(有形)의 병(病)과 무형의 병을 말한다. 유형의 병은 형태의 병폐로서 고칠 수 있는 것을 말하며, 무형의 병은 기운(氣韻)을 의미, 품격의 졸렬함은 고칠 수 없으니 먼저 물상의 근원을 구명해야 함을 뜻한다. 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기』, 시공사, 2008, P. 114.

(景物)에서 묘리(妙理)를 색출하여 진을 창조하는 것이요, 다섯째 필(筆)이라는 것은 비록 법칙에 의하더라도 운용상 임기 변동을 하여서 너무 질실(質實)에 치우치거나 형사에 치우치지 않고 나르는 듯 움직이듯 하는 것이요, 여섯째 묵(墨)이라는 것은 고저(高低), 훈담(暈淡)과 온갖 사물의 깊고 얕음, 문채(文采)가 자연스러워 붓으로 그린 것 같이 보이지 않게 하는 것이다.<sup>26)</sup>

송대는 북송(960~1126)과 남송(1127~1279)으로 나뉜다. 송은 한림도화원(翰林圖畫院)을 설치하고 예원이 크게 번성해 수묵과 착색을 겸한 산수화가 중요한 지위를 차지했다. 간략한 형상에 의미를 포괄한 사의화가 대두되었으며 이 시기의 화가들은 산수화에 있어 실경보다 관념적 세계에서 재해석했다.

북송은 오대에 이어 화북(華北) 산수의 황금시대를 맞이해 전통적 사실주의와 신흥 이상주의의 양대 화풍이 성행했다. 전통적 사실주의는 전 시대의 전통을 지키면서 대상을 객관적인 입장에서 표현한 남송원체화풍(南院體畫風)의 화조화(花鳥畫)와 북송화풍의 산수화를 연결시켜 나간다. 거기에는 자연을 합리적으로 포착해 그 속의 생명감과 인간을 이어주는 자연관으로 귀결 하려는 화가들의 다양한 심미관이 나타나 있다. 그 중에서도 곽희(郭熙)는 자연을 관찰하는 태도가 남달랐는데, 특히 그의 화론 『임천고치(林泉高致)』를 통해 산수화에 이르는 태도를 다음과 같이 언급하고 있다.

꽃 그리기를 공부하는 사람은 한 그루의 꽃을 깊은 구덩이 속에 놓고 그 위에서 그것을 부감법(俯瞰法)으로 내려다보면 꽃의 사면의 입체를 평면적으로 볼 수 있을 것이다. 대나무 그리기를 공부하는 사람은 대나무 한 가지를 가져다가 달밤에 하얀 벽에 그 그림자를 비추어 보면 대나무의 참다운 형체가 나타날 것이다. 그러하니 산수 그리기를 공부하는 사람이라고 무엇이 다르겠는가! 대체로 몸소 산천에 나아가 산천(모습)을 취한다면 산수가 지니고 있는 뜻과 법도, 즉 경향성이 보일 것이다.<sup>27)</sup>

이는 다양한 시각으로 사물을 면밀히 관찰하고 체험할 것을 강조한 것으로 대상으로부터 그 진의를 찾아낼 것을 말한 것이다. 이러한 대상의 관찰과 체험을 통해 회화는 다양한 가치 체계를 동반하게 되는데, 시대가 바뀌면서 표현 형식

26) 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기』, 시공사, 2008, pp. 112~113.

27) 장언원 외 지음, 김기주 역주, 『中國畫論選集』, 미술문화, 2002, p. 109.

의 변화는 더욱 구체성을 띠게 된다. 또한 이 시대의 신흥 이상주의는 기존의 형식에 얽매이지 않고 화가의 이상을 자유롭게 표현한 문인 사대부와 승려 등 재야의 화가들이 득세했다. 그들은 수묵 담채 회화를 중심으로 일종의 사군자를 비롯한 남종문인화풍의 산수화를 성립, 자연을 단순하게 추상화하여 수묵화의 형식을 통한 이상적 회화관을 개척하려 했다. 또한 후기 사대부 문인화가들은 서예(행서, 초서)를 그림에 응용해 인간 내면의 의(意)를 추구하고 기운생동을 심미 원칙으로 삼았다. 따라서 이 시대의 화가들은 종합적 관점에서 자연의 대관을 파악하려 했다. 이 같은 의미로서 범관(范寬)(?~1023년 이후)은 자연을 대관하고 표현하는 자세를 다음과 같이 요약 했다.

그가 그린 높은 산과 험한 고개는 하늘을 떠받치고 땅 위에 우뚝 선 듯한 모습으로 웅건하고 장대한 기세를 나타내고 견실하고 강한 필치의 준법을 사용하여 산과 바위의 질감을 표현하였다. 산기슭에는 무성하게 자란 숲을 그리고 북방 관종과 섬서지역 산수의 웅혼한 산봉우리와 강건한 기세를 성공적으로 그려내어 산의 골격을 얻었고 산과 교감한다.<sup>28)</sup>

동서의 회화가 산수풍경을 형상화 하는 관점에서 양자는 원법(遠法)을 사용하고 있는데, 서양은 원근법을, 동양은 삼원법(三遠法)으로 회화적 거리감을 구성 한다. 이에 관하여 곽희(郭熙)·곽사(郭思)는 문집 『임천고치』에서 산수화의 다원적시점(多遠的示點)을 논하고 있는데, 고원(高遠)·심원(深遠)·평원(平遠)의 원근법인 삼원법을 설파했다. 그의 <조춘도(早春圖)> [도32]는 삼원법을 병용한 대표적인 예로 그는 『산수훈(山水訓)』에서 산수를 그리는 자세를 다음과 같이 말하고 있다.

산수를 그리는 데는 법식이 있으니 퍼서 벌려 대작을 만들더라도 남아도는 곳이 없어야 하고, 축소해서 조그마한 경치를 만들더라도 짜임새는 작지 않아야 한다. 임천의 마음, 즉 자연과 일체가 된 마음으로 임한다면 가치는 떨어질 것이다.<sup>29)</sup>

남송은 화원을 중심으로 강남지방의 경치를 주로 그리는 직업화가 화풍이 성행하였다. 주변 경치에 어울리는 화법에 따라 자연히 강남 산수풍의 소경산

28) 북경 중앙 미술 학원 편저, 박은화 옮김, 『중국 미술의 역사』, 시공사, 1998, p. 190.

29) 장언원 외 지음, 김기주 역주, 『中國書論選集』, 미술문화, 2002, p. 127.

수<sup>30</sup>)로 회화의 분위기가 바뀌었다. 이 시기는 북송의 분방함과 장쾌함은 사라지고 사의(寫意)와 형사(形寫)를 중시해 그림에 시의(詩意)와 함축미가 자리하게 된다. 또한 화원을 통해 정교하고 섬세하게 주제화된 그림이 점차 화단의 중요한 취향으로 바뀐다. 따라서 북송·남송의 두 산수화의 특징을 비교하면, 남송은 정교하고 세밀한 서정적인 시정화의(詩情畫意)를 전달하고 있는 반면, 북송은 전경성(全景性)과 총체적인 미(美)로 표현해 서로 대조적인 상황을 보인다.

대표적 산수화가인 남송 사대가인 간결한 구도, 선명한 묘사와 시적인 의경을 갖춘 산수화법을 보여준 이당(李唐:1049~1130)·준법은 이당을, 수목과 청록에 능했으며, 항주 서호의 풍경, 귀족의 정원, 문인 선비의 생활을 그리는데 뛰어난 유송년(劉松年:12c후반)·대부벽준의 웅건한 기상과, 무한한 정취의 그림을 그린 마원(馬遠:1160~1225)과 대형 두루마리 그림을 잘 그리고 산을 그릴 때는 부벽준과 선염을 겸용하여 수목이 어우러진 그림을 그려낸 하규(夏珪)이다.<sup>31)</sup>

중국의 산수화는 원대(1264~1368)에 이르러 큰 변화를 겪게 되는데, 300년간 지속해 오던 화원이 폐지되고, 전쟁에 패해 이민족으로 전락한 한족의 화가들은 세상을 등지고 은둔생활을 했다. 따라서 회화를 고풍격(高風格)의 철학적 개념에 합류시켜 이전과는 다른 회화의 경지를 이루어 나간다. 또한 전통을 버리고 북송의 풍격으로 올라가 사의를 추구하는 복고주의와 시서화가 결합된 수목산수화에 몰두했다. 이러한 경향은 이들이 사물의 신운(神韻) 전달에 치중하여 함축적인 화풍을 숭상, 형사(形似)를 멸시하는 풍조가 생겨나기 까지 했다. 이 같은 변화에 대해 일찍이 명대의 장태계(張泰階: 16세기~17세기 중반)는 『보회록(寶繪錄)』에서 말하기를 “당나라 사람들은 교(巧)를 숭상했고, 북송은 법을 숭상(崇尚)했으며, 남송은 체(體)를 숭상하고, 원나라 사람들은 의(意)를 숭상했다”고 했는데, 이는 원나라의 회화가 의경을 전달하는 것에 몰두했음을 알 수 있는 부분이다. 또한 근대의 황빈홍(1864~1955)은 말하기를 원대의 4대기는 실(實)을 허(虛)로 변화시켰는데, 그들의 필적(筆跡)은 창연하고 먹빛이 윤택하다.”<sup>32)</sup> 고

30) 소경산수(小景山水) : 인물 위주의 산수화를 말한다. ↔ 대경산수(大景山水)

31) 장언원 외 지음, 김기주 역주, 『中國書論選集』, 미술문화, 2002, pp. 195~200.

주장했다. 이는 원대의 회화가 운(韻)과 필묵이 뛰어남을 것을 말하고 있다.

명대(1368~1644)의 회화는 소주를 중심으로 문인화가들에 의한 오파가 남종화의 세계를 개척, 명말에는 절파 화단의 세력이 급속히 쇠퇴해 화풍은 남화 일색의 전성시대를 이루었으나 전체적으로 내리막길에 들어섰다. 기법은 섬세하나 필세는 약하고, 주제인 산수는 화조화와 사군자로 바뀌었으며, 송·원·명의 회화를 계승해 산수화·화조화·궁정화에 새로운 특징을 나타낸다. 따라서 이 시기는 명말 동기창의 화법을 계승하고 원대 화법을 추구했다. 화풍에 따라 여러 유파가 생겨나고 화가들은 심산유곡에 숨어 들어가 살면서 자신들의 곳곳한 지조를 회화로 표현, 개성 있는 정감과 사상을 구현하고자 했다. 또한 송·원대의 화법을 따르고 필묵과 사범조화(師法造化 : 스승의 화법을 좇아 자신의 화법을 추구)를 중시해 창조 정신이 풍부했다. 또한 이시기는 경제가 발전하고 시민 계층이 확대됨에 따라 비정통파의 화가들이 득세했다. 특히 옛것을 그대로 모방하거나 답습하는 것을 반대하고 생활 체험을 적용한 시서화가 결합된 사의화(寫意畵)의 전통을 계승·발전시켰다. 이렇듯 중국 고대의 회화가 다양한 양상으로 변모하며 청나라 말기의 근대에 이르게 된다. 이 시기의 화단은 궁정화가들 중심의 풍토에서 벗어나 각지에서 유력한 화가의 배출을 기다리는 상황을 맞이하게 된다.

위에서 중국회화의 역사적인 전개 과정을 역사별로 간단히 살펴봤다. 따라서 이러한 회화가 존속되어 오기까지 회화를 더 높은 예술의 경지로 끌어올린 요인으로 대상을 표현하는 용필법을 빼놓을 수 없다. 특히 자연(산수)을 표현하는 다양한 필법은 여러 화가들에 의해 양식화되어 왔다. 따라서 화가들에 있어 용필법(준법)과 그에 따르는 사상과 사유의 관점을 탐문하는 것은 전통성을 유지해 나가는 주된 관점이 되었다. 이미 주지했듯이 회화의 용필은 서예로부터 전위되어 그 표현의 양상을 달리하면서 특유의 필법 체계를 이루어 발전해 온 동양회화의 술법(術法)이다. 이 형식미의 수단인 용필은 화조·인물·영모·산수 등에서 각자의 대상으로부터 특정의 상(象)을 취해, 묘(妙)를 터득해 왔다. 이러한 회화의 용필은 시대의 우여곡절(정치·경제·사회·자연 변이)을 겪으

32) 갈로, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1989, pp. 293. 295.

며, 그 표현술(表現術)은 더욱 정세하고 풍부해지거나 오히려 쇠퇴하거나 담보의 경향으로 이어지는 반복을 거듭해 왔다. 이렇게 용필이 회화의 근간을 이루게 된 배경에는 용필법에 동양의 정신성이 자리하고 있기 때문이다. 거기에는 동양 특유의 자연관을 비롯해 천인지(天人地)의 합일점과 인륜 등을 망라하고 있다. 따라서 이러한 사상 체계의 사유관이 포괄하고 있어 산수의 용필이 자연과 인간의 삶을 투영시키는 매개적(媒介的) 이법(理法)임을 말하고 있다.

회화의 용필이 처음부터 독자적으로 형성된 것은 아니고 서예의 용필로부터 전유된 것임은 앞서 논한바 있다. 이러한 관점에서 살펴보면 조선 후기의 김정희(金正喜 : 1786~1856)<sup>33)</sup>는 그의 아들 상우에게 보낸 서신에서 난(蘭)을 그리는 정신성을 요구했는데, 난초를 그리는 해법을 서예의 용필법에서 찾을 것을 강조하고 있다. 김정희는 예술성을 구가 하는데 있어 교양·인품·지식·필법 등을 끊임없이 연구하여 그 외형에만 치중하지 말 것을 주문하고 있는데, 특히 그는 용필에 있어 예서(隸書)가 그 모범됨을 역설하고 있다.

난초를 치는 법은 또한 예서를 쓰는 법과 가까워서 반드시 문자향(文字香)과 서권기(書卷氣)가 있는 다음에야 얻을 수 있다. 또 난을 치는 법은 그림 그리는 법식대로 하는 것을 가장 꺼리니 만약 그리는 법식을 쓰려면 일필(一筆)도 하지 않는 것이 좋다. 조희룡 같은 무리(趙熙龍輩)가 나에게서 난치는 법을 배웠으나 끝내 그림 그리는 법식에 있어 한 길에서 벗어나지 못하는 것은 가슴속에 문자기(文字氣)가 없는 까닭이다.<sup>34)</sup>

이렇게 서예에서 회화의 조형적 근거를 쉽게 추론할 수 있는 것은 표현의 수단으로써 양자가 유사한 필법을 구사하고 있는 이유 때문이다. 서예가 뛰어난 사람이 회화에도 뛰어나다는 말은 곧, 운필(運筆)이 뛰어나다는 말이기도하며 서사자(書寫者)의 자세와 품격은 물론 표현 대상을 대하는 태도가 그림 그리는 자세와 크게 다르지 않음을 말하고 있다. 화가는 대상을 표현할 때 반드시 먼저 신사(神寫 : 대상에 내재되어 있는 정신성의 표현) 즉, 마음에 상(象)을 담고 기운(氣韻)을 파악하여 형상을 그려내면 신(神)과 형(形)이 조화된 용필이

33) 김정희(金正喜 : 1786~1856) : 조선 후기의 문신이자 서화가로서 추사체를 완성하였다. <묵란도(墨蘭圖)> · <세한도(歲寒圖)> 등이 있으며, 저서에는 「완당집」이 있다.

34) 유흥준, 『완당평전』, 학고재, 2002, p. 298.



된다. 그러나 이러한 여러 유사한 면모에도 불구하고 회화의 용필과 서예의 용필이 분명 다른 점이 있다. 이를테면 서예는 점(點)을 정(停)의 의미로, 획(劃)을 동(動)의 의미로 인식하고 거기에 서사자의 의(意) 또는 정(情)을 나타내는 것을 말한다. 반면에 화(畫)의 용필은 그려내고자 하는 상을 먼저 심정에 두고 각종 필법(筆法)과 묵법(墨法)에 따라 획을 증감하면서 형(形)을 이루어내는 것을 말한다. 단지 서예나 회화의 이러한 용필의 관점에는 표현의 핵심요소를 나타내려는 의미로 거기에는 서화의 정신 요체인 의재필선(意在筆先)이 그 중심에 있다. 이에 관해 장언원은 『역대명화기(歷代名畫記)』 서두에서 과도한 인위적 표현행위를 경계할 것을 강조, 자연스러움에 기대어 그 내면으로부터 조화의미를 찾아야 됨을 말하고 있다.

대체로 천지의 음양이 조화를 이루어 만물의 이미지가 다양하게 출현한다. (이러한) 조화의 활동은 말로 표현할 수가 없으며, 자연의 솜씨는 저절로 발생한다. 초목이 번성하여 꽃이 피는 것은 붉거나 푸른 안료의 색에 기대지 않고도 자연스럽게 그러하다. 구름과 눈은 하얀 안료의 색에 기대지 않고도 (저절로) 희며, 산은 푸른 안료의 색에 기대지 않고도(자연스럽게) 푸르며, 봉황은 오색(五色)에 기대지 않고도 저절로 오색을 지니고 있다. 그러므로 먹을 사용하여 오색을 갖추니, 이것을 ‘뜻을 얻었다’ 고 한다. (그러나) 오색을 의식하게 되면 대상의 이미지가 틀려진다.<sup>35)</sup>

이 글에서와 같이 화가는 용필에 앞서 외물에 현혹됨 없이 대상의 본질을 파악하고 필의(筆意)를 갖추는 것을 중시해야 됨을 알 수 있다. 즉 용필에 있어 기교(技巧)는 수단(手段)의 하나일 뿐, 표현의 전부가 아니며, 입의(立意)로서 형을 취해가는 과정에서 그것을 이해할 수 있기 때문이다.

수묵필법(水墨筆法)의 회화가 단순히 자연에 대한 동경이나 심미의식으로부터 출발한 것이 아니라 여러 사상과의 결합체임을 앞서 논했다. 그러한 의미에서 회화는 궁극적으로 주역(周易)의 음양(陰陽)에 따르는 미학이나 노장의 무위(無爲)의 미학 사상을 기조로 하고 있다. 회화는 이러한 법(法)과 의(意)에 따라 필의를 다지고 필법을 구사한 것이다. 따라서 회화가 단순히 모방(模倣)과 현상의 색채만을 고집하여 표현할 수 없는 이유는 수묵의 현학적(玄學的)인

35) 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기』, (주)시공사, 2008, p. 149.

특성으로부터 비롯된다. 이는 절제하고 응축하여 그 의미를 관념화 하려는 필묵의 정신성에 동조하고 있기 때문이다. 회화의 용필의 이 같은 관계는 고도의 집약된 필법을 요구하게 되는데, 외적 물상에서 내적 정신성을 구가한다는 것이 그리 쉬운 것은 아니지만 이를 간과하고서는 회화의 가치를 논할 수 없게 된다. 나아가 사물의 외적 형태에서 그 의미를 유추하고 내적 가치를 도출해야 한다는 것은 동양회화의 필연적 요소가 된 것이다. 이 같은 의미에서 형호(荊浩)는 그의 『필법기』에서 사물마다 외형과 내면적 세계가 분명히 다름으로 표상에 나타나는 표현 의미가 차별되어야 함을 다음의 예로 설명하고 있다.

오대 형호의 『필법기』에 와서는 그림의 정의를 화가의 주관적 작용의 측면에서 기술하고 있다. (나는) 그림이라는 것은 화려하게 꾸미는 것이다. 유사함을 귀하게 여기고 진실함을 얻는 것뿐이다. 이것을 어찌 어길 수 있겠는가. 라고 말했다. 이에 노인은 그렇지 않다. 그림이라는 것은 굿는 것이다. 사물의 이미지를 헤아려 그 진실함을 취하는 것이다. 사물의 외형적 화려함에서는 그 화려함을 취하고, 사물의 내면적 세계에서는 그 내면 세계를 취한다. 사물의 외형적 세계를 내면적 세계라고 고집할 수 없다. 만약 이 방법을 모른다면 (사물의 외형과) 비슷하게 그리는 것은 가능하지만 진실함은 그릴 수 없다(曰, 畫者華也. 但貴似得眞, 豈比搗矣, 曰, 不然. 畫者畫也. 度物象而取其眞. 物之華, 取其華, 物之實, 取其實, 不可執華爲實. 若不知術. 若似可也. 圖眞不可及也).<sup>36)</sup>

이 글에서 형호는 동일한 대상(사물)을 형사함에 있어도 화가마다의 심정이 달라 각자의 표현과 그 의미가 다름을 역설(力說)하고 있다. 따라서 화가는 물(物)과 신(神)사이에서 심사숙고 하여 각자의 관점에 따라 고유한 개성이 표출된다. 이와 같은 관점에서 옛 화가들은 정신을 가다듬고 마음을 비워, 성정이 맑고 고결한 상태를 유지해야 좋은 그림이 나온다고 생각했다. 또한 청의 심종건(沈宗騫:1750~1830)은 필묵의 양식과 격조가 필을 다루는 사람의 흥금과 관계가 있다고 하여 그의 화론(畫論)인 『개주학화편(芥舟學畫編)』에서 다음과 같이 말하고 있다.

필에도 격이 있는 바 이는 인품과 관계가 있다. 필묵이 비록 손에서 표출되어 나온 것이지만 실제로는 마음으로부터 비롯되는 것이다. 사상이 비열하고 악랄한 사람에게 고상한 필묵

36) 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기』, (주)시공사, 2008, p. 12.

을 기대할 수 없으며, 생각이 좁고 응졸한 사람에게 호방한 필묵이 나타날 리 없다. 이는 역사상 무수한 화가의 예술 체험 중 얻어진 것으로 필묵의 질을 높이는 것과 사상의 수준을 높이는 것과는 서로 연계되어 있다.<sup>37)</sup>

이렇듯 화가들은 표현 형상을 통해, 시정화의(詩情畫意)의 정서를 비롯해 화가의性情(性情)과 인품까지도 함축하여 표현하려 했는데, 그러한 노력은 화가의 필의 운용, 즉 용필로서 나타나게 된다. 용필은 필법과 묵법을 포괄한 것으로 필법을 통하여 대상의 사물을 표현함에 있어, 묵의 농담(濃淡)과 허실(虛實)을 표현해 내는 묵법이 구조적으로 결합된 것이다. 동양에서는 선과 면, 색채와 명암 등을 다루는데 있어 부단한 수련과 기술을 요한다. 그리고 그 술(術)을 발휘함에 개인 특유의 심미관(審美觀)이 동원된다. 용필법이란 사람의 흉중(胸中)에서 나와 그 기(氣)로서 채워진 정신의 산물이다. 이는 막연히 묘사 수준의 형을 본뜨는 것으로 용필이 그 기능을 다할 수 없음을 말한 것이다.

회화의 필획은 이러한 이유로 그의 용필법을 통해 전신(傳神)<sup>38)</sup>이나 고개지가 주창한 이형사신(以形寫神) 즉, 형상으로서 정신을 그린다고 하는 정신성에 입각한 아름다움의 최고 경지인 의경(意境)을 추종하고 그것을 반영해 낸다. 용필법은 사물 표현에 관계없이 다양한 형태로 운용되어 여러 형식을 갖추게 되었는데, 고대의 화가들은 산수 자연의 섭리에 따르는 사상과 이념으로 표현 형식을 창안해 산수 회화의 운용에 관한 용필법을 만들어 냈다. 특히 용필이 율법적 체계를 갖추기까지는 사혁(謝赫)<sup>39)</sup>의 화육법(畫六法)을 빼놓을 수 없다. 그 주요한 논법을 그의 『고화품록(古畫品錄)』에서 밝히고 있는데, 그것이 화육법이다. 따라서 동양에서는 화육법에서 제시한 예술의 기본원칙을 동양의 예술 정신, 특히 전통 회화론(繪畫論)의 기본 원리로 삼았다. 이는 서양 미술의 명암법·해부학적 고찰·수학적 비례 등에 의한 과학적 양상과는 달리, 화육법은 창조적 본질 및 정신성과 그 관념성을 고취시켰다. 이러한 관점에서 사

37) 심종건(沈宗騫:1750~1830), 『개주학화편(芥舟學畫編)』, 진조복 지음, 김상철 옮김, 『동양화의 이해』 시각과 언어(재인용), 1999, p. 98.

38) 전신(傳神) : 사물의 신수(神髓)를 전하는 일로서 천지만물을 그려내는 방법으로 산수화에서는 산수의 정신을 얻는 것을 말한다.

39) 사혁(謝赫, 479-510) : 남제의 화론가로 예술의 창작에 있어 기운론을 주창, 화육법을 제시했다.

혁의 화육법을 살펴보면 다음과 같은 의미를 심취할 수 있다.

그림에는 육법이 있다. 첫째는 기운생동(氣韻生動)이라고 하고, 둘째는 골법용필(骨法用筆)이라 하며, 세 번째는 응물상형(應物象形)이라 하고, 네 번째는 수류부채(隨類賦彩)라 하며, 다섯 번째는 경영위치(經營位置)라고 하며, 여섯 번째는 전모이사(傳模移寫)라고 한다. 예로부터 화가들이 이것들을 견비 할 수 있는 사람이 드물었다.<sup>40)</sup>

화육법은 역대 화론가와 화가들이 부연 설명을 하거나 그와 유사한 법칙을 내세움으로써 이와 비슷한 내용 들이 많다. 그러나 대체적으로 넓은 의미에서 동일한 맥락을 갖추고 있다. 따라서 『역대명화기』 제1권 「논화육법」에 근거해 사혁의 화육법을 다음과 같이 정리했다.

1)기운생동(氣韻生動) : 기운은 예술 작품이 갖는 생생한 정취 또는 강력한 생명감을 말한다. 기는 원래 생명을 형성하는 원질(原質)·정기(精氣)·생기(生氣)를 말한다. 기운생동은 역사적으로 인물·산수·예술적 기운론을 말하는 것으로 필묵·색채·구도 등의 생동감을 말한다. 2)골법용필(骨法用筆) : 붓을 사용하는 방법에 골의 힘이 강력하게 나타나는 것을 뜻한다. 본래 골법은 사람과 말 등의 관상학 용어로 사용하였다. 후에는 서예의 필법과 그것을 토대로 받아들인 그림의 필법에서도 사용되었다. 3)응물상형(應物象形) : 사물의 형에 대응하여 사실적으로 그리는 것을 뜻한다. 상형은 육서 중의 하나인 ‘상형’ 과 같은 것으로 형태를 묘사하는 것을 말한다. 4)수류부채(隨類賦彩) : 종류에 따라 채색을 한다는 의미다. 또는 앞의 응물상형에서 응물과 상형이 같이 쓰이는 것처럼 수류부채도 같은 의미이다. 5)경영위치(經營位置) : 경영은 집을 지을 때 토지를 측량하여 터를 잡는 것을 말한다. 그러나 여기에 서는 화면을 구성하는 것을 가리킨다. 위치는 자리를 정하여 설정한다는 것으로 역시 구도를 잡는 것을 말한다. 6)전모이사(傳模移寫) : 고인의 뛰어난 그림을 모사하거나 기술을 습득함을 가리킨다.<sup>41)</sup>

위의 화육법은 그 가장 주된 요체를 기운생동함에 두고 있으며, 그것이 골법에 나타나게 됨을 말하고 있다. 이는 표현의 진의(眞意)가 골기로 나타남을 말하는 것으로 결국 신(神)이 형(形)을 앞서고 있음을 말하고 있다. 이같이 화가에 있어 형사가 어렵다는 관점을 뒷받침해 주는 것으로 청대의 성대사(盛大士:1771~1843) 『계산와유록(溪山臥遊錄)』에서 찾아 볼 수 있다. 여기에서는

40) 유경화 편저, 조남권, 김대원 역주, 『중국역대화론 일반론 상』, 다운샘, 2004, p. 112.

41) 장언원 지음, 조송식 옮김, 앞의 책, pp. 82~85.

붓을 운용하는데 있어 여섯 가지의 장점과 네 가지의 어려움을 통해 용필의 역할이 중요함을 아래와 같이 논하고 있다.

그림에는 여섯 가지 장점이 있으니, 이른바 기골(氣骨)이 고아(古雅)해야 할 것과, 신운(神韻)이 빼어난 것과, 붓을 쓰는데 흔적이 없는 것과, 용묵을 정채(精彩)있게 하는 것과, 구도를 변화 있게 하는 것과, 색칠을 격조 높고 화려하게 하는 것이 이런 것이니, 여섯 가지에 한 가지라도 갖추지 못하면 결국은 고수가 될 수 없다. 그림에는 네 가지 어려움이 있으니, 필치는 적으면서 획을 많게 하는 것이 하나의 어려움이요, 경지가 뚜렷하면서 뜻을 깊게 하는 것이 두 번째 어려움이요, 험해도 괴이(怪異)하지 않게 하고, 평범한데 약한 것과 같지 않게 하는 것이 세 번째 어려움이요, 경영을 고심해서 계획하되, 구도를 잡는 것은 자연스럽게 해야 하는 것이 네 번째 어려움이다.<sup>42)</sup>

위에서 말하고 있는 육법과 그에 따르는 난제(難題)의 관점으로부터 그 본질적 의미를 도출하기 위해 화가들은 다양한 형식을 탐문하기에 이른다. 따라서 동양의 회화는 그것을 표현하는 본격적인 작업에 착수하게 되는데, 그것이 곧 산수화(山水畵)며 이 산수화는 서구의 회화로부터 엄격히 대변되는 동양회화의 정수다. 동양인들이 산수를 보는 관점에는 산천에 물질이 있고 물질에 제각기 다른 의취(意趣)가 있다고 보았으며, 화가들은 이것을 마음에 담아내고 필을 운용하여 표현해 낸 것을 최고의 가치로 여겼다. 따라서 수묵 산수를 표현함에 있어 난해한 여러 요소들로부터 그 해법을 찾으려는 다양한 시도가 전개된다. 이러한 경향은 단지 형사(形似)에 머무르지 않으려는 화가들의 고도의 정신 활동에서 그 원인을 찾아낼 수 있다. 이 같은 관점에서 산수화는 필묵 정신의 의미가 반영된 정신적 가치를 내포하고 있는 주된 표현 대상이다. 이와 동일한 관점에서 동진의 고개지는 『위진승류화찬(魏晉勝流畵贊)』에서 천상묘득(遷想妙得)<sup>43)</sup>을 이야기 하고 있는데, 그 뜻이 이와 상통하고 있다.

무릇 정신이 살아 있는 사람이라면 손을 맞잡고 눈은 앞을 응시하지 않는 자는 없다. 그리고 앞을 마주 대하지 않는 사람도 없다. 형상으로서 정신의 경지를 그리면서 실제 상대적 대

42) 유길화 편저, 조남권, 김대원, 『중국역대화론 일반론 상』, 다운샘, 2005, pp. 15~17.

43) 천상묘득(遷想妙得)에는 두 가지 뜻이 있다. 1. 자신의 심사와 심경, 즉 사상과 감정을 회화 대상에 옮겨서 그 대상으로부터 내재 정신을 체험하고 감수함으로써 회화적 표현에 내포되게 된다는 뜻이다. 2. 객관 대상에 본질적으로 갖게 되는 생명력과 신(神)의 경지를 회화의 형상으로 전이한다는 뜻이다.

상을 공허하게 하면 생명력을 어지럽히게 되고, 정신을 옮기는 정취도 실패 한 것이다. 그 실제 상대적 대상을 공허하게 대하게 되면 크게 실패한 것이며, 대하되 바르게 정수를 대하지 못하면 작게 실패한 것이 되니, 성찰하지 않으면 안된다. 무릇 그림에는 사람이 가장 어렵고 다음은 산수이며, 그 다음이 개와 말이다. 누각은 일정한 기물이므로 비록 힘은 들지만 그리기는 쉬워서 천상묘득(遷想妙得)이 필요 없기 때문이다.<sup>44)</sup>

위에서 말하고 있듯이 동양인들은 산수화를 하나의 개체가 아닌 인간의 심의가 반영된 일원화된 정신적 산물로 인식한다. 이렇듯 과거 중국인들은 산수를 우주의 본질성을 내포한 움직이는 생명체로 생각해 산수화가 인간의 사상이나 심미적 감정을 보다 더 심층적으로 관계하고 있음을 알 수 있다. 즉 자연을 대관(對觀)하고 즐기는 유희적 입장이 아닌 자연과 하나 되는 일체적 입장의 심정으로 보고 있다. 이는 화가들이 산수화라는 표현 형식을 통해 자신을 포함한 자연의 이치(理致)를 인간에게 전하려는 선(善)의 성정(性情)이기 때문이다. 이러한 관점에서 산수화는 동양인의 자연관을 더 높은 차원으로 승화시킨 대표적 예술의 표현체다. 이 같은 관점에서 장언원의 『역대명화기』 제6권 와유(臥遊)의 산수를 즐겼던 종병의 글에서 대자연에 대한 정신 감응을 다음과 같이 말하고 있다.

성인은 도를 머금고 만물을 비추며, 현인은 마음을 깨끗이 하여 사물의 형상을 음미한다. 산수는 (유한적인) 형체가 있지만 (정신은 무한) 신령으로 나아간다. 현원·요·공자·광성자·대외·허유·백이·숙제 같은 성인과 현인은 반드시 공동산·구자산·막고역산·기산·수양산·대몽산을 유람했다. 또한 (그것을) 어진 사람과 현명한 사람의 즐거움이라 칭했다. 무릇 성인은 정신으로써 도를 본받고 현인은 그것에 통달했다. 산수는 형태로써 도를 꾸미고 어진 사람은(이것을) 즐기니, 또한(그것에) 가까워지지 않겠는가.<sup>45)</sup>

옛 화가들은 자연을 대함에 의경(意境)을 얘기하고 그의 신묘한 경지를 터득하려 노력하였다. 자연을 표현하려는 화가의 마음은 이미 실상(實像)의 경물(景物)에 연연하지 않는다. 이는 자연의 품에서 살아가는 동양인의 삶의 방식으로부터 비롯되었는데, 화가는 실경(實景) 앞이 아닐지라도 이미 그의 흥중에

44) 고개지는 『위진승류화찬(魏晉勝流畫贊)』, 최병식, 『동양회화 미학』, 동문선, 1994, p. 55.

45) 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기』, 시공사, 2008, p. 134.

는 경(景)이 이루어진 것이나 다름없다. 이 같은 정신적 의취는 소식(蘇軾)<sup>46)</sup>은 『경진동파문집사략(經進東坡文集事略)』의 『운당곡언죽기(筮簾谷偃竹記)』에서 이미 마음으로부터 경(景)을 얻으면 그 이후는 그림이 스스로 순조롭게 진행됨을 다음 글에서 상기시키고 있다.

그러므로 대나무를 그리는 자는 우선 필히 가슴 속에 성죽(成竹)의 이치를 얻어야 하며, 붓을 잡고서 열심히 대상을 관찰한 다음 자기가 표현하고자 하는 바를 찾았을 때 급히 일어나 자기가 노린 성정을 뒤쫓는데, 그 속도가 마치 토끼가 튀는 듯, 솔개가 급강하면서 덮치는 듯해야 하며, 만일 그 순간을 조금이라도 벗어나면 그만 놓치고 만다. 여가가 가르쳐준 것이 이러한 데 나는 그렇게 하지 못했다. 그렇지만 마음으로 그래야 된다는 것을 느꼈다. 마음으로 그렇게 해야 된다는 것을 느끼고도 그렇게 하지 못한 것은, 안과 밖이 하나가 되지 못하고 마음과 손이 서로 응하지 못하였기 때문에 배우지 못했다.<sup>47)</sup>

정신성의 근원은 자연으로부터 나오고 이는 다시 화가의 개성에 의해 정제되며 새로운 의미를 부여함으로써 비로소 그림이 형성된다. 이 같은 일련의 과정을 거쳐 화가마다 독특한 표현체가 형성돼 거기에 그 심상이 표출, 화가의 심리 작용은 비로소 형상 표현으로 집약(集約)·함축(含蓄)된다. 이러한 정신성의 몰입으로 형상을 표현함에 있어 취해야 할 태도와 방법에 대해 석도(石濤)<sup>48)</sup>는 다음과 같이 말하고 있다.

그림을 그리려고 할 때는 무릇 붓을 대기에 앞서 정신(精神)을 집중시키고, 붓을 댄 다음에는 촉박하지 말고, 태만하지도 말고, 너무 가파르게 새우지도 말고, 정신을 흘트리지도 말고, 너무 천천히 하지도 말고, 힘써 천몽(天蒙 : 태고 때의 순수함)을 깊이 생각하며 산천의 사이와 임목(林木)의 위치를 잡으며, 먼저 나무를 그린 후에 땅을 배치하지 말고 숲에 들어가 땅에서 나온 것처럼 자연적으로 이루어져야 한다.<sup>49)</sup>

그림은 먼저 시각 작용에 의해 인지되지만 그림의 내적 가치는 모든 감각 기관의 상호작용이라는 훈련된 인식 체계의 통합과 정리로 이해된다. 이 같은 인

46) 소식(蘇軾, 1036~1101) : 북송의 시인, 당송팔대가(唐宋八大家)의 한 사람이다. 대표작으로 『적벽부(赤壁賦)』가 있다.

47) 소식(蘇軾), 『經進東坡文集事略』, 『筮簾谷偃竹記』, 최병식, 『동양회화 미학』, 동문선, 1994, p. 232.

48) 석도(石濤, 1642~1707?) : 명말, 청초 화가, 화론가이다. 저서로 『화어록(畫語錄)』이 있고, 대표작으로 <북경명승화책(北京名勝畫冊)>이 있다.

49) 유경화 편저, 조남권·김대원 역주 『중국역대화론 일반론 상』, 다운샘, 2005, p. 460.

식 작용 또는 인식 활동은 표현되지 않은 것, 즉 형상화되지 않은 그 무엇을 말하는 것이다. 따라서 이러한 인식체계는 그림 밖의 그림, 그림 속의 그림 등을 나타내는 역할을 담당해 결과적으로 화가의 정신성을 표출한다. 무릇 예술가는 기를 통해서만이 작품의 생명성을 구할 수 있으므로 해서 표현 형상에 기를 이입한 것으로부터 생명성을 부여 받게 된다. 기를 놓치고는 아무리 많은 유사한 술법과 기교가 뛰어나도 그 작품은 생기를 잃게 되는 것으로 기운의 역할은 산수화에서 작품의 품격을 논하는데 중요한 역할을 한다. 산수화의 기운(氣韻)은 온전히 필묵 자체의 물형으로 나타나기도 하지만 물상의 밖으로부터도 그 기(氣)를 포착해 낼 수 있다. 즉 여기에서 기(氣)라는 것은 존재(存在)와 비존재(非存在) 사이에 형성되는 모종의 기류를 말한다.

따라서 기는 형(形)과 허(虛)의 두 형식 속에 공존하는 긴밀한 상관관계를 이루는 정신의 산물으로써 산수화가 기(氣)와 골법(骨法)에 연연하는 것은 묵(墨)의 현학성으로부터 비롯된다. 먹의 물성에는 이미 사상적 의기(意氣)를 가득 머금고 있으며, 이를 받아들이는 화지(畫紙)는 먹을 수용하는 현상으로부터 기를 충전(充填)하게 된다. 따라서 이러한 양자의 물리적 특성과 정신의 교합(交合)이 산수화의 기(氣)를 형성한다. 지묵의 관계는, 형(形)을 만들어 나가는 필획(筆劃)의 운행이 여백을 만나서 산수화의 진가(眞價)를 만들어 내는 것이다. 필묵의 의미는 단순히 조형에만 그치는 것이 아니라, 표현 대상의 정신(精神) 즉, 기백(氣魄)·전신(傳神)·사의(寫意) 등을 그 표현 형상에 총체적으로 담아낼 때 비로소 산수화는 그 가치와 참의미를 발현하게 된다. 이렇듯 여백이 물상 밖이나 안에서 몰입(沒入)과 암시적(暗示的) 은유(隱喻)를 통해 단순한 공간이 아닌 기(氣)가 충만한 도(道)의 공간 역할을 해낸다. 다음은 허상(虛象)과 물상(物象)에 존재한다고 하는 기의 의미를 잘 이해시키고 있다.

기운생동(氣韻生動)의 기는 구체적 물상에 표현될 뿐만 아니라 물상 밖의 허공도 표현된다는 점이다. 허공이 없으면 기운생동을 논할 수 없고, 그 결과 예술 작품은 생명을 잃어버리게 된다. 이처럼 동양화에서 허공이 없으면 회화의 의경(意境)이 생산될 수 없다는 점에서 허공, 공백(空白)은 중요한 지위를 차지한다.<sup>50)</sup>

50) 조민환, 『중국 철학과 예술정신』, 예문서원, 1999, p. 153.



이러한 기는 그 속성이 잘 드러나는 하나의 대상을 통해 전달되는데, 그러한 표현의 산물은 필형으로 이루어진다. 그 구체적 체험은 곧 골법(骨法)에 의해 명료하게 드러난다. 따라서 이러한 기의 요체는 골기로 구성되며, 곧 산수화의 생기(生氣)가 골법(骨法)에 근거하고 있음을 알 수 있다. 골격을 세우는 요체는 골법을 구사하는 용필에 있는데, 이것이 바로 골법용필(骨法用筆)이다. 이는 기의 추상적 개념을 실체적 현상으로 변환하는 요체이며, 정신적 본질을 물질적 현상으로 가시화하는 역할이 곧 골법(骨法)이기 때문이다. 이 같은 골법의 형식은 산수화를 통해 준법(皴法)이라는 산수 자연을 표현하는 독특한 예술 표현으로 형성된다.

동양회화에 있어 준법이란 산이나 바위, 나무 등의 주름을 그려 형상의 질적 향상과 특성을 도모하려는 것으로 입체감·양감·질감을 표현할 때 쓰이는 일종의 명암과 요철(凹凸)을 나타내는 표현 형태를 말한다. 일찍이 중국 진한(秦漢)시대의 산악문(山岳文)의 곡선에서 비롯되어 성당(盛唐) 무렵 산수화의 흥기와 함께 다양하게 전개되었다. 준법은 오대·북송에 이르러 실제 경치에 입각 더욱 발전하게 된다. 준에 대한 가장 오래된 명칭으로 “북송 말기 한줄은 그의 『산수순전집』에서 피마준(披麻皴)·점착준(點錯皴)·작쇄준(斫碎皴)·횡준(橫皴)·균이연수준(勻而連水皴)<sup>51)</sup>이라 기술했다. 대개 준의 창안은 산과 들의 모양에 따라 이루어진다. 이는 지방마다 산세나 바위의 구조에 따라 달리 표현되고 있으며, 사물의 형태를 파악하는 화가의 표현 능력에 의해 결정된다. 준법은 형식론적으로 대상의 외형에 정신을 부여하는 표현 형식의 기법이자 수단으로 작용한다. 이러한 준법의 영향에 따라 산수화에서는 음양까지도 명암 표현의 조형 형식 대신 준으로 구조적 형식을 이룩하게 된다. 준은 산수화의 가장 기본적인 기법의 일부분이며, 준의 형태에 따라 산의 형세가 결정되고 화가의 품격과 개성이 평가될 만큼 준의 역할은 산수화에 있어서 중요한 요체다. 또 준법은 모든 대상의 정신 및 외형을 통하여 산수화의 골기를 표현하는 주체가 된다. 이러한 산수 자연에 대한 관찰의 깊은 경지를 골법에 의한 용필, 즉 골법용필(骨法用筆)이라고 한다. 거슬러 올라가면, 준법(皴法)의 기본 형식이

51) 동기창 지음, 조송식·변영섭·안영길·박은화 옮김, 『畫眼』, 시공사, 2003, p. 29.

서예의 용필로부터 시작하고 있다. 그러나 표현 대상이 서예와는 분명히 다르며, 그에 따른 용필법은 서예와는 상당한 차이를 갖게 된다. 산수화의 준법은 대관의 관찰로부터 시작하는데, 이 준법은 산수를 관찰로 이루어진 표현 방법으로 대상의 본질을 취하는 가장 좋은 방법이다. 동기창<sup>52)</sup>은 그의 「화지(畫旨)」에서 이를 잘 나타내고 있다. 또 『개자원화전(芥子園畫傳)』을 저술한 왕안절(王安節)은 석준(石皴) [도1]·에 있어 골기가 중요함을 강조하고 있다. 이에 따라 기(氣) 없는 준을 그린다는 것은 예초에 불가함을 말하고 있다.

옛사람의 그림은 한쪽 변에서 생기게 하거나 버리게 하지 않았는데, 지금 사람들은 아예 이런 뜻을 잃어버렸다. 그러므로 그림 전체에 영롱한 기교가 없게 되었다. 그러나 능히 나뭇과 합침을 잘 한 다음, 준법으로 족히 그것을 드러냈다면, 바로 이때 그림 그리는 일에서 손을 떼야 한다. 그 다음에는 반드시 허(虛)와 실(實)을 명확히 밝혀야 한다. 허와 실이라는 것은 각 단계 중에서 필요한 붓 사용의 자세함과 생략함이다. 자세해야 할 곳이 있고 반드시 생략해야 할 곳이 있다. 허와 실은 함께 쓰되 소산(疏散)하면 깊지 않게 해야 하고, 뽕뽕하면 기풍 있는 운치(韻致)가 없게 해야 한다. 그러나 허와 실을 살피되, 뜻으로 그것을 취해야 그림이 저절로 기이하게 될 것이다.<sup>53)</sup>

사람을 보는 자는 반드시 기골(氣骨)을 말한다. 석(石)은 곧 천지의 골(骨)인데 기(氣)가 또한 거기에 들어 있는 것이니, 그러므로 석(石)을 일러 운근(雲根)이라고 한다. 이는 기가 없는 석은 울석(頑石) 이어서 마치기가 없는 골은 후골(朽骨)임과 같은 것이니, 어찌 후골로서 문인화가의 필치(筆致)에 가당할 수가 있으랴. 그러므로 기(氣) 없는 석을 그린다는 것은 당초부터 불가한 것이고 기 있는 석을 그리려면 곧 기를 붙잡을 수 없는 데에서 찾아야 할 것이어서 실로 어렵다면 어려운 것인지라.<sup>54)</sup>

이러한 준법은 화가들마다 그 표현 방법을 달리하고 있으며, 그에 따른 명칭도 다소 다르다. 그러나 큰 의미에서 볼 때에는 유사한 경향이 많다. 송대의 광희(960~1126)는 일찍이 그의 화론 『임천고치』에서 준찰(皴擦)과 염(染)·찰(擦)·준(皴)<sup>55)</sup>의 세 가지를 말하고 있는데, 동양화에 있어서 준법이란 단

52) 동기창(董其昌, 1555~1636) : 명 말기의 화론가로서, 상남평북론(尙南旽北論)을 주창하였다.

53) 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기』, 시공사, 2008, p. 198.

54) 왕안절(王安節:~?)저, 이립용(李笠翁 : 1679) 論定, 『개자원화전(芥子園畫傳)』을 정인승·한영선 역, 주혜, 『수묵화 대전』, 삼성 문화사, 1999, 山石 譜, p. 5.

55) 염(染)은 수묵, 물감으로 물들이는 것을 말한다. 찰(擦)은 건필에 묵을 찍어 습도를 낮추고 압찰(壓擦)

순하게 보면 일종의 묵태(墨態) 현상이다. 그러나 이러한 필묵의 흔적을 통해 자연을 그림을 통해서 바라보는 인간의 심성을 동화시켰다.

준법은 물(物)의 동태를 파악하고 형식론적으로 그 외형에 정신을 부여하는 표현 형식으로서 기법이며 수단으로 작용한다. 서양은 조형 형식을 보장하는 방법으로 입체성과 중량감으로 의존해온 반면, 동양의 산수 준법은 고대 화가들의 경험에 의해, 산의 구성 성분을 관찰해 차츰 그 법칙을 찾아 체계를 세우게 된다. 준법은 전형적인 동양화 기법 중의 하나일 뿐만 아니라, 모든 대상의 정신 및 외형을 통하여 산수화의 골기를 뽑아내는 표현이라 할 수 있다. 산수화 역사에 있어 수많은 화가들이 창조한 준법의 종류는 명칭만 다를 뿐 중복된 것까지 합하면 이미 기록된 것 뿐만 아니라 종류와 쓰임새에 대해 한마디로 정의하기 어렵다.

준법에 있어 필획은 흐름이고 운동이며 생동감의 총칭이다. 굵고 가늘고 크고 짧은 형태의 필획이 서로 어우러져 있을 때, 회화적 미학적 의미는 참으로 다양하다. 흐름을 방해하거나 서로 조화를 이루지 못하는 선은 화맥(畫脈)을 끊고 기운을 막는다. 산수화에서의 생기는 골법에 근거하는데, 골격을 세우는 주된 요소는 이러한 필획이며, 이 필획은 곧 준을 형성하는 구성의 본체다. 이러한 필법의 기준은 다른 회화와 구분하는 중요한 구실을 하고 있다. 따라서 준법이야말로 현대에 이르러 일반적인 풍경화와 분명하게 선을 긋는 명료한 화법으로 인식되고 있다. 준법은 조형적으로 물상의 요체를 추출하고 그 골기(骨氣)를 드러내는 것을 말한다. 특히 산이나 암석의 문리(紋理 : 형상과 그 의미)를 면밀히 관찰한 후 필획으로 명암과 요철을 나타내는 일종의 필(筆)의 기교다. 하지만 준법이 단순히 산의 윤곽선만을 표현해 내는 것이 아니라 대상의 정신 및 외형을 통해 산수화의 골기를 뽑아내는 관념적 개념과 연계할 수 있다. 이는 화가의 깊은 감정을 상(象)의 표면으로 창조해 낸 몰아일체(物我一體)의 경지이다. 준법의 요철(凹凸)은 서양의 음영(陰影)이 아닌, 동양 주역의 음양(陰陽)의 의미를 내포하고 있다. 준은 그 형태에 따라 산의 형세가 결정되고 화가의 실력과 개성이 평가될 만큼 준의 역할은 산수화의 가장 핵심 요체가

---

의 힘으로 형성하며 준(皴)은 대상의 골체를 뽑아낸 선묘로 찰의 방법까지도 지배한다.

다. 그러므로 산수화에서 준은 대상의 구조와 특징을 파악하는 것으로부터 출발한다. 산수 준법은 이러한 과정을 통해 산의 암반이나 수목을 대상으로 그 구조와 특질을 요약하고 양식화 한 것이다.

중국의 역대 화가나 화론가들이 만들고 그 것을 해설한 준법의 유형은 무수히 많다. 원대 말기 이후 준법의 종류는 현저하게 증가해 명말 청초에 이르러 여러 화론에 준법이 많이 등장 하고 있다. 명말의 동기창(1555~1636)의 화론 『화안』에서는 30여종 이상을 논했으며, 명나라의 왕가옥(王珂玉 : 1587~?)은 그의 저서 『서화서록해제書畫書錄解題』에서 26종의 준법을 논하기도 하는 등 준법에 대한 종류와 기록은 다양하게 나타난다. 그러나 이렇게 많은 준법 중에는 널리 쓰이고 전승하면서 일종의 양식화를 이룬 준법이 있는가 하면, 여타 다른 준법들과 유사하여 그 특수성을 갖추지 못한 준법들 또한 다양하다.

본고에서는 고대 화가들 사이에 가장 많이 쓰이고 전승된 화법을 토대로 연구 범위를 한정하고 있다. 특히 청나라의 왕안절(王安節)의 『계자원화보』 56) 중 「산석보(山石譜)」와 동기창의 『畫眼』에서 보편적으로 많이 지칭되고 있는 준법을 주로 참고했다. 따라서 고금을 통해 가장 많이 회자된 준법을 분류, 그것이 곧 십구(十九) 종류 정도인 점을 파악하여 이를 비교하여 분석, 그것을 상용한 화가들을 고찰했다. 전통적으로 준법은 준석법(皴石法)·준수법(皴樹法)·수파준(水波皴) 등으로 분류된다. 그러나 본고에서 연구 실행한 준법이 주로 준석법(皴石法)이나 수파준(水波皴)으로 이루어져 있음을 감안하여 그에 관계된 준법 중심으로 살펴보았다. 특히 본고에서는 이와 같은 준법연구를 토대로 제3장 2절의 전통 형식에 의한 자연의 체험에서 연구자의 연구 준법인 목책준법(木柵皴法)과 망목준법(網目皴法) [도1]을 발표, 제3장 2절에 자세히 기술했다.

준법을 내용별로 분류하여 살펴보면 십구준법(十九皴法)을 범주로 해서 그 중에서 가장 많이 쓰이는 준법으로 피마준·부벽준·절대준 등으로 나눌 수 있

56) 개자원화전(芥子園畫傳) : 중국 청나라 초기에 왕개(王概)·왕시(王蓍)·왕얼(王臬) 삼형제가 편찬한 화보로 산수·사군자·화훼·초충(草蟲) 등을 모아 1679년에서 1701년에 걸쳐 펴낸 것으로, 남화(南)의 본보기가 되고 있다. 3집 17권. (회화기법의 圖譜로서 그림을 편집하고 해설을 붙인 책)

다. 또한 양감이나 질감 등 표현하는 방법에 따라 크게, 점준(點皴)·선준(線皴)·면준(面皴)으로 분류할 수 있다. 먼저 화가들이 주로 사용하는 십구준법(十九皴法)을 살펴보면 다음과 같다.

피마준(披麻皴)·난마준(亂麻皴)·지마준(芝麻皴)·난시준(亂柴皴)·하엽준(荷葉皴)·  
 질대준(折帶皴)·장부벽준(長斧劈皴)·부벽준(大斧劈皴)·소부벽준(小斧劈皴)·해색준(解索  
 皴)·우모준(牛毛皴)·마아준(馬牙皴)·번두준(鬢頭皴)·운두준(雲頭皴)·귀면준(鬼面皴)  
 ·탄와준(彈渦皴)·고루준(骷髏皴)·정두준(釘頭皴)·직찰준(直擦皴)

1) 피마준(披麻皴) 또는 마피준 : 토산의 표면을 표현하는 준법으로 비교적 필획의 시작과 끝의 변화가 적다. 평행한 선으로 그린 준인데, 차분하고 부드러운 느낌을 준다. 좌우 같은 방향으로 일정한 굵기와 리듬을 가지고 마치 베를 짜듯 긴 선으로 피마준이 더 무질서하게 되면 난마준이 된다. 당의 왕유와 오대 남당, 북송의 화가인 동원은 수묵화를 왕유에게서 배우고 착색화를 이사훈 계통에게 배워 피마준의 유형을 접목시켰다. 또한 동원에게 산수를 배운 오대 송 초의 화승(畫僧)인 거연(巨然 : ?~?) 등이 이 준법을 주로 사용했다.[도 1]·〈松坡鎮圖〉 [도44]

2) 난마준(亂麻皴) : 삼이 흐트러진 것과 같은 모양 때문에 붙여진 이름이다. 피마준이 평행선인 것과 달리, 선을 교차시켜 표현하는 방법이나 요령은 대체로 피마준과 같이 구성한다. 나뭇가지가 흐트러진 모양을 한 난자준과 유사하다. 동원과 거연 등에게 배운 황공망(黃公望:1269~1354)과 북송의 곽희(郭熙 : 1020~1090)가 사용한 준법이다. 북방계 산수화 양식의 통일한 곽희는 그의 화론 『임천고치(林泉高致)』에서 준법의 여러 유형을 논했다. 특히 그의 그림 〈조춘도(早春圖)〉 [도34]는 난마준 등의 혼합된 준법이 잘 나타나 있다.

3) 지마준(芝麻皴) 또는 우점준(雨點皴) : 지마준(芝麻皴)은 피마준이나 난마준 선을 아주 짧게 긋는 방법이 사용된 준법이다. 붓에서 수분과 먹의 함량을 줄이고 슬슬 문지르듯 표현하는 것으로 형태가 참깨같다고 하여 붙여진 이름이기도 하다. 또한 우점준(雨點皴)은 모양이 빗방울 같아서 붙여진 이름이다. 그러나 우점준은 준법이라고 하기보다는 오히려 측점법에 가깝다. 따라서

미점법(米點法)이라고도 하는데, 이 준법은 송나라의 범관(范寬 ? :~1027)이 그렸다. 그는 한림해조묘(寒林蟹爪描)의 북종화풍을 만들어낸 북송의 이성(李成 : 919~967)에게 화법을 배워 자연의 진경을 묘사했다. 특히 이 준법은 지마·우점·미점·두판준 등 그 명칭이 다양하나 형태와 쓰임새가 유사하며 주로 다른 준법과 혼용되어 나타나기도 한다. 미점법(米點法)은 송대의 미불(米芾 : 1051~1107)이 창시하고 아들 미우인(米友仁)에 이르러 성립되는데, 이 화풍을 미법산수(米法山水)라고 한다. 형태가 큰 것은 두판준(豆瓣皴)이라고 하며 먼 산을 그릴 때 사용하는 준법이다. 이와 유사한 자리준(刺梨皴)이 있는데, 이것은 두판준에서 유래했으며 거연이 사용하였다.[도1]·〈春山瑞松圖〉[도31]·〈斷髮嶺望金剛山〉[도45]

4) 난시준(亂柴皴) : 흐트러진 나뭇가지의 형의 준이다. 삼이 흐트러진 난마준과 유사하지만 필획의 시작점에 힘을 주어 몽툰한 마디와 같은 느낌을 주는 것이 특징이다. 이것은 원의 화가들이 다른 준법과 혼용하여 표현 했다.

5) 하엽준(荷葉皴) : 연잎 줄기와 같다고 하여 붙여진 이름으로 난시준에 비해 선이 약하며 부드럽고 길게 붓끝을 뺏치는 것이 특징이다. 피마·해색·절대·하엽준은 공통적으로 준의 선이 길다는 특징이 있다. 흙과 돌이 많은 산맥과 산봉우리를 그리는데 사용한 준법이다. 당과 북송의 화풍을 추구했던 조맹부(趙孟 : 1254~1322)와 동원·왕유 등이 사용했다.〈瀟湘八景圖〉[도39]

6) 절대준(折帶皴) : 평(平)·장(長)·대(帶)의 형용어로 붓을 눕혀 횡선을 긋고 선 끝의 각을 이루며 반복하는 준법이다. 피마준이 상하로 움직이며 표현한 것이라면 절대준은 가로로 진행하며 표현한 준법으로 원말 4대가의 한 사람인 예찬(倪瓚:1301~1374)이 창안한 준법이다.

7) 장부벽준(長斧劈皴) : 대부벽준을 마치 비를 뿌리듯 더 길고 강하게 찍은 듯한 준으로 우림장두준(雨淋牆頭皴)이라고도 한다. 북송의 허도녕(許道寧 : ?~?)이 사용했다.〈秋江漁艇圖〉[도42]

8) 대부벽준(大斧劈皴) : 붓의 측봉을 사용, 도끼로 찍어낸 모양을 하고 있으며 단면의 준법으로 남성적 화법이다. 북화에는 주로 사용하지 않은 준법으로 남송원체 화가인 마원(馬遠 : 1165~1225)과 하규(夏珪 : ~?)가 만들어 마하

파 화풍이라고도 한다.

9) 소부벽준(小斧劈皴) : 대부벽준과 유사하나 산과 바위의 굳세고 뻗뻗함을 작은 도끼로 찍어 낸 듯한 형태로, 갈라 터진 모양을 하고 있으며, 단층이 모난 바위의 효과 또는 수직 단층이 부서진 효과를 낼 수 있다. 대부벽준과는 반대로 남화에서는 다용(多用)하지 않고 북종화에서 주로 사용하였다. 북종화의 시조로 불린 당나라의 이사훈(李思訓 : 651~716)과 그의 아들 이소도(李昭道 : ?~?)에 의해 청록산수와 금벽산수(金碧山水)에 사용 되었다. 또한 이당·마윈·하규와 더불어 남송 사대가라고 불리며, 문인화적 요소가 강한 화풍을 구사한 유송년(劉松年 : ~?)이 사용한 준법이다. [도1]

10) 해색준(解索皴) : 밧줄이나 새끼줄을 푼 것과 같이 선이 모여 이루어진 준이다. 피마와 하엽준과도 비슷하나 그것 보다는 더 복잡하게 구성되며 곡선적이다. 산세의 웅장함에 쓰인다. 범관·왕몽 등 여러 화가들이 사용했으며, 왕몽은 가늘고 구부러진 모습으로 바꾸었다. <秋山蕭寺> [도35]

11) 우모준(牛毛皴) : 소의 털 모양의 호선(弧線)으로 된 준이다. 둥근 바위를 그리는데 적합하고 산림의 무성함을 나타낼 때 쓰는 준법이다. 피마준이나 해색준과 같은 계통의 준법으로 왕몽과 조맹부 등이 주로 사용했다

12) 마아준(馬牙皴) 또는 마아구준(馬牙鉤皴) : 말의 이빨 모양의 준으로 원기둥 모양의 주로 산이나 바위를 그릴 때 적합하다. 일자점과 같이 점을 평행으로 찍어 나가는 준으로 구름법으로 그렸으며 그 안에 채색하는 장식적인 준법이다. 북송 산수화를 남송적인 소품 중심의 산수화로 전환한 이당(李唐 : 1080~1130)이 사용한 준법으로 그는 이 마아준을 사용해 세밀한 필법을 떠나 신개념의 화풍을 확립했다. 또한 전통적인 북종화풍의 청록산수를 그린 남송의 조백구(趙伯駒 : ?~?)는 이 화풍을 통하여 당의 이사훈 이래의 계통을 부활시켰다. 특히 본고에 발표된 연구자가 창안한 목책준법과 그 맥을 같이 하고 있다.[도1] · <金剛全圖> [도46]

13) 반두준(礬頭皴) : 송나라 산수화파의 대표격인 거연이 창안한 준법이다. 산봉우리나 암석 중상부와 같이 윤곽선을 모아 이룬 준으로, 명반의 결정체 모양을 띤 주름 표현에 많이 사용하는 준법이다.

14) 운두준(雲頭皴) : 권운준(卷雲皴)이라고도 하며 구름처럼 뭉개뭉개 피어 오르는 듯한 모양으로 기암괴석이 있는 산을 그릴 때 사용한 준법이다. 산봉우리를 구름으로 휘감듯 표현하는 것으로 박희가 창안하고 북송의 이성 등이 상용한 준법이다. 특히 이성은 화북의 광대한 풍토에 알맞게 구성해 근경·원경의 극단적인 대비로 표현 했다. <早春圖> [도32] · <夢遊桃源圖> [도40]

15) 귀면준(鬼面皴)은 귀검준(鬼臉皴) : 하엽준이나 난마준과 비슷한 모양으로 산의 전체적인 모습이나 바위들의 형세를 귀신의 피부처럼 험상궂고 괴이한 느낌을 잘 표현할 때 쓴다. 원의 화가들이 주로 사용했으며 당말의 형호(荊浩, ?~?)가 주로 사용했는데, 그는 이 준법에 주로 오도자·이사훈·왕유 등의 장점을 절충한 화풍을 그렸다.

16) 탄아준(彈渦皴) : 둥근 모양, 혹은 둥글게 말리는 모양으로 그리는 준으로 울퉁불퉁한 산이나 암석을 표현할 때 많이 사용되는 준법이다. 이당의 화법과 맥을 같이한 남송의 염차평(閻次平 : ?)과 원말 4대가의 한 사람인 오진(吳鎮 : 1280~1354)이 주로 사용했다. <江山小景圖> [도41]

17) 고루준(骷髏皴) : 해골의 머리와 같이 표현한 준으로 운두준이나 탄아준과 거의 같은 요령의 준법이다. 차이점은 준을 표현한 뒤에 점을 찍어 준다는 점이 다르다. 절과 양식의 완성자인 명나라의 오위(吳偉 : 1459~1508) 등이 사용한 준법이다. 이 준법과 유사한 준법으로 파망준(破網皴)이 있는데, 이준의 특징은 망(網)을 깨뜨리며 만들어가는 준법이다. 특히 이 파망준법은 연구자가 응용하여 고안한 준법의 망목준과 유사한 준법이다. [도23] · [도24] · [도26]

18) 정두준(釘頭皴) : 필획이 시작되는 지점에서부터 붓을 찍듯이 표현한 것으로 정두의 머리와 같은 형태의 준이다. 이 준법은 당·송의 몇몇 화가들이 다른 준법과 함께 혼용하여 표현한 준법이다.

19) 직찰준(直擦皴) : 붓을 헝클어뜨려 비벼내 듯 표현한 준으로 찰법에 가깝다. 즉 준을 하나하나 만들었다기보다는 찰법(擦法)으로 인한 비백이 형성되어 생겨난 준법이다. 간결한 필법으로 웅대한 산수화풍을 완성한 (관동(關同 : ?~?)과 이성 등이 주로 사용했다.

이밖에도 주로 사용하는 준법이 일석준법(一石皴法)인데, <仁王霽色圖> [도












47]를 비롯해 연구자의 준법에 많이 표현되었다. [도20]·[도17]·도18]

이상으로 십구종의 준법을 토대로 형태를 분석하고 그 것을 사용한 화가들을 살펴보았다. 자연을 표현하는 전통 준법 체험을 통해 그 준법을 중심으로 그 시대에 가장 풍미(風味)한 용필법은 무엇이며, 또 어떻게 쓰였는지를 살펴보았다. 따라서 준법을 창안한 화가로부터 그것을 상용함에 있어 후세의 화가들은 응용 또는 발전시키는 방법으로 전승되었음을 알 수 있었다. 그러나 현대에 이르러 이러한 준법은 매체의 변화와 표현의 다양화로 인해, 그 표현 형식 또한 달라졌다. 이는 과거 화가들이 스승을 따르거나 일련의 준법으로 일가(一家)를 이루어 일관된 표현에 머무를 수밖에 없었던 한계는 없었는지 살펴 볼 필요가 있는 대목이다. 물론 과거에도 준법 표현에 있어 표현 대상의 특성을 고려한다거나 서로 혼용해 사용했음은 이미 앞의 여러 준법을 통해서 알 수 있었다.

그러나 준법의 특성상 그 것을 익히고 완성하는데 있어 오랜 기간이 필요하다는 점 때문에 다양한 준법을 학습하기가 쉽지 않다. 따라서 하나의 준법이 만들어져 완성되기까지 일관된 표현 형식에서 비롯된다. 따라서 이를 따르던 화가들은 그것을 더욱 공고히 하다 보니 그 지형적 특성을 능동적으로 반영하기 어려웠다. 그러나 현대 동양회화는 다양성이라는 시대상을 관철시켜야 한다는 점에서 준법의 역할이 획일성으로부터 벗어날 수밖에 없다. 이에 따라 현대적 관점에서 준법을 점·선·면이라는 형태 분리의 선형을 통해 그 쓰임새를 재고해 적용할 필요가 있을 것이다. 대체로 점준(點皴)에는 우점준·미점준·대미법·소미법·측점법 등이 있고, 선준(線皴)으로는 피마준·하엽준·우모준·난마준·지마준·절대준·해색준·귀면준·난시준 등이 있다. 또한 면준(面皴)으로는 부벽준·물골준·직찰준·마아준·운두준·탄와준·반두준·고루준 등이 있다. 그러나 여기에서 점준과 면준은 엄밀히 완벽한 점과 면을 형성하고 있지는 않다. 이는 대부분 필획의 변형에서 발생한 형태 변화, 점적(點的)인 또는 면적(面的)으로서 의미가 크다. 따라서 준법을 현대적으로 적용하거나 해석함에 있어 점·선·면의 관점에서 살펴보고 이를 취사선택하여 이치에 맞게 반영하는 것이야말로 준법의 특성을 잘 살리는 것이다.

이상으로 석준(石皴)을 중심으로 준이 갖는 의미를 비롯해 여러 면모를 살펴

보았다. 그러나 준법은 석준만 있는 것은 아니다. 준의 의미에서 알 수 있듯 사물의 질감 내지 양감 등을 나타내기 위한 수단으로 준은 어떠한 물상에서도 얻을 수 있다. 리커란의 <드레스덴의 모색(暮色)> [도33]은 그 같은 의미가 잘 전달된다. 또한 궁정 화가인 명나라의 상희(商喜 : ?~?)와 진경산수화를 구가해 낸 조선(朝鮮) 정선(鄭善 : 1676~1759)의 그림 <通川門岩> [도48]에서도 준의 다양성을 엿볼 수 있다. 이를테면 수목을 표현하는 준법으로는 나무껍질을 표현하는 준법이 있는데, 소나무 껍질을 표현한 인준(鱗皴)·측백나무 껍질을 표현한 승준(繩皴)·버드나무 껍질을 표현한 교차마피준(交叉麻披皴)·매화 나무껍질을 표현한 점찰횡준(點擦橫皴) 등을 들 수 있다. 이밖에도 동양회화 전반에서 만들어 지고 쓰인 표현 형식 중에는 준법적 의미를 부여 할 수 있는 형식이 많다. 그러나 준법은 표현대상의 특성을 요약해 그 고유한 성격을 도출, 화가들이 그것을 지속적으로 상용하는 것을 말하는 것으로 모든 사물의 형태를 무작위로 표현한 것을 말한 것은 아니다. 그것은 다만 용어상 준(皴)일뿐이며 준법(皴法)으로서 역할은 할 수 없다. 따라서 준법은 하루아침에 만들어 지는 것이 아니며 화가의 각고에 노력에 의해 창출된 예술적 행위의 결과물이다. 이렇듯 준법 그 본연의 특성은 화가 개인의 성정이 가미돼 자신의 취향이나 심미감이 요연하게 나타난다. 따라서 표현대상이 어떤 것이든지 그 형태의 고유한 성격과 혼용되어 표출된다. 이에 따라 특히 산수화의 준법에서는 옛 화가들이 지형의 특성을 어떤 관점으로 해석하고 그것을 준법으로 적용하였는지를 분석할 필요가 있다. 따라서 준법을 표현함에 있어 물상의 특성을 무시한 채 그 양식적 관행에 머무르거나 관념적 의미에 머무르는 것은 준법을 변용하려는 창의적 정신과 동떨어진 행위로 현대적 관점을 크게 벗어난다. 이 때문에 경물(景物)의 특성은 물론 제재와 시대성을 면밀히 살펴봐야 된다. 그 결과를 토대로 자연과 환경·인간과 자연의 시대적 관점을 상기해, 준법을 현대적으로 접근해 그 의미를 도출하는 것이다. 이러한 준법이야말로 현대 회화에서 명맥을 유지할 수 있는 길이며 준법의 형이상학적 가치를 지켜내는 방법이다. 따라서 동양 회화에서 이 같은 양식을 지켜내고 연구해야 할 이유는 준법이 동양인의 심미 의식을 대변하는 고도의 정신적 성찰의 산물이기 때문이다.

		
절대준법(折帶皴法)	난자준법(亂柴皴法)	피마준법(披麻皴法)
		
평원법(平遠法)	심원법(深遠法)	난마준법(亂麻皴法)
		
세구운법(細勾雲法)	고원법(高遠法)	강해수파법(江海水波法)

[표2]57)

57) 왕안절(王安節) 저, 이립옹(李笠翁)이 논정(論定), 『계자원화보』, 「산석보(山石譜)」, 정인승·한영선 역, 주해, 『수묵화대전』, 삼성문화사, 1999, pp. 1~91.

피마준(披麻皴)	소부벽준(小斧劈皴)	마아준(馬牙皴)
권운준(卷雲皴)	대부벽준(大斧劈皴)	하엽준(荷葉皴)
우모준(牛毛皴)	운두준(雲頭皴)	우점준(雨點皴)
난마준(亂麻皴)	반괴준(礬塊皴)	일필석(一筆石)

[표3]58)

58) 장대천(張大千 : 1899~1983)의 준법 시범, 동기창 지음, 조송식 · 변영섭 · 안영길 · 박은화 옮김, 『畫眼』, 시공사, 2003, pp. 32~34.

## 제4절 지필묵의 예술성과 자연 표현의 관계

앞에서 서예나 회화의 예술적 기질은 필획의 끌기와 기운으로부터 성립됨을 말하였다. 그러나 그러한 의미가 잘 관철되기 위해서는 그에 상응하는 매재(媒材)의 선택이 적절해야 한다. 이는 실존적 공간에서 전형(典型)의 모범을 따르거나, 변화를 추구하는데 있어 매우 중요하기 때문이다. 이러한 관점에서 구성된 서화는 예술로 승화되기까지 그 매개체인 지(紙)·필(筆)·묵(墨)이라는 핵심적인 요소를 갖추게 되었다. 따라서 이러한 세 개체는 서로 융합하면서 서예와 수묵화라는 동양 특유의 미학적 세계를 구현해 왔다. 이 재료들은 서양의 매재와 현격히 구별되는 것으로 지필묵 삼체(三體)의 그 특수성에서 비롯된다. 이에 따라 전통의 지필묵(紙筆墨)은 그 특유의 물성으로 인해, 표현의 변화를 이끌어 내려는 심리 작용에 기여하고 있다.

지필묵의 실용성을 포함한 예술적 가치는 그 질료에 내포된 기능적 우수성에서 발견할 수 있다. 그 중에 종이는 수묵을 흡수하고 발색하는 과정에서 현색(玄色)의 단조로움을 극복, 은유적이거나 추상적 형식을 유추해내는 관념적 수용성을 지니고 있다. 또한 매재(媒材)로서의 간편성은 물론 크게 조작할 필요가 없다는 점 또한 장점으로 작용한다. 또한 붓은 그 유연성으로 화면을 종횡함에 있어 세심한 구성과 탄력성이 운법의 변잡함을 줄이고 자유로운 구사를 이끌어내는 역할을 한다. 특히 서양의 붓에 비해 동양의 모필은 획(劃)을 구사함에 있어 분방한 자율성을 갖추고 있으며, 비교적 수명이 길고 표현 방법에 따라 변조가 가능하다는 점을 들 수 있다. 거기에 먹의 특징은 색조의 단조로움으로 인해 개인의 감성을 드러내는데 있어 비교적 간결해 표현과 그 의미를 분명하게 전달할 수 있다는 점을 들 수 있다. 특히 현(玄)·백(白)의 음양적 대립에 따른 성격은 현학적 특성을 나타낸다.

이러한 지필묵의 여러 요소는 오랜 시대를 거쳐 고도의 필법을 구사하려는 서사자와 화가에게 미(美) 또는 사상성을 구형하려는 의욕을 고취시켰다. 특히 사옹·휴대·보존의 문제로부터 자유롭고, 일상(日常)에 쉽게 접근할 수 있는 요인을 갖추어 그 상용의 범위가 확대됐다. 따라서 사람들에게 지필묵의 실용

성과 예술성은 쉽게 수용되어 이를 접하고 포용하려는 심리를 이끌어 냈다.

이러한 필묵의 재료는 음양(陰陽)의 극단적인 이분성(二分性)을 내포, 그 현학적인 본성을 드러낸다. 이에 따라 지필묵의 물성은 서화와 연관되어 동양 문화권의 정신성과 결합하기에 이른다. 이는 서화가 궁극적으로 우주 자연의 본질을 담아내려는 심오한 정신성을 수반하고 있기 때문이다. 따라서 이를 체계화하는 과정에서 논리와 용법이 발달하고 그 의미가 더욱 명료해진다. 그로 인해 지필묵은 동양에서 하나의 정신성이 깃든 물질, 즉 철학적 매개체의 확고한 매재(媒材)가 되었다. 또한 이러한 정신성과 질료(質料)의 특정한 관계에서 비롯된 물신(物神)의 융화는 동양의 자연주의 정신과 그 맥을 같이한다. 이는 매재(지필묵)의 본질이 자연으로부터 와서 자연을 서사(書寫)하고 자연을 그려내는 것으로부터 비롯된 이유이기도 하다. 따라서 자연에서 얻은 이러한 전통적 질료는 동양인의 자연친화적 관점과 동조하며 서화 미학의 정통성을 지금까지 면면히 이어오는 역할을 하고 있다.

동서를 막론하고 과거의 화가들보다는 현재의 화가들이 비교적 매재의 면에서 훨씬 더 자유롭다. 이는 현대 과학 문명에 의한 재료의 다양성에 기인하기도 하지만 복잡하게 전개되는 조형 방법의 차이점 때문이기도 하다. 그러나 동양의 이러한 획일적 매재는 사용 방법에 따른 특수성을 부각시켜 전통적으로 정신적 가치관을 정립시키는데 일조한다. 따라서 이러한 지필묵의 전통성은 동양회화에서 매재로서 부동의 위치를 지키게 하는 근거를 제공하고 있다.

비록 동양회화가 그 회화관이 달라진 현대에 와서도 지필묵이 차지하는 비중은 여전히 크다. 이는 동양의 표현 매재가 사상·사유·형태와 동일한 개념에서 그 뜻을 같이 하고 있기 때문이다. 이러한 관점에서 지필묵의 전반적인 특수성을 살펴보면 다음과 같은 면모를 발견할 수 있다.

첫째, 회화의 전통성과 매재의 관계는 매우 종속적(일반적 수용 관계)이다. 둘째, 예술의 속성에 따르는 것으로 질료가 변하면 전형(典型)의 양식이 변모하게 된다. 셋째, 매재와 양식이 변화함에도 표현의 본질적 사유 개념, 즉 그 의미(정신성)를 연동하여 정당성(예술성)을 부여한다. 넷째, 현대의 새로운 매재는 전통의 입장에서 벗어나 인공·자연관 등의 포괄적 개념으로부터 훨씬 자유롭다.

이와 같은 지·필·묵을 다시 각자의 특성과 의미에 따라 서로 연계된 관점을 다시 세부적으로 고찰하면 다음과 같은 특성을 찾아 낼 수 있다.

## 1. 매체(媒體)로서의 종이와 공간으로서의 종이

동양의 서화 예술에서 종이, 즉 일명 화선지(畫宣紙)는 수묵 용법(用法)에 있어 발(潑)·적(積)·파(派)에 따른 삼투(滲透)효과는 타 종이류와 확실히 구별되는 최고의 질료로 인정받아 왔다. 따라서 물의 수용성이 탁월한 중국 당지를 비롯한 화선지류는 그 쓰임에 따라 다양한 종류와 특성을 지니고 있다. 거기에 닥의 질긴 섬유로 만든 한국의 한지(韓紙: 장지壯紙)와 주로 삼지닥나무와 마(麻)를 사용한 일본의 화지(畫紙) 등도 이에 가세하여 그 예술적 기능을 발휘하고 있다. 이러한 종이는 여러 환경적 요인, 즉 정치·경제·사회 등의 영향을 비롯해 사용방법이나 쓰임새에 따라 나라마다 그 역할이 조금씩 다르다. 그러나 종이를 효율적으로 사용하기 위한 방법, 즉 물(物)·신(神)의 계합(契合)을 이루고자 하는 공통의 목표는 동일한 관점이다. 이같이 동양에서 종이가 서화용지(書畫用紙)로서 기능적 가치로 인정받게 됨에 따라, 전통과 현대를 불문하고 서화가와 그것을 생산자는 그 효율성을 높이기 위해 부단히 노력해 왔다. 따라서 동양회화 정신성이 재료의 물성과 일원적 구조로 이해되어야 할 근거가 이러한 매체의 특수성과 밀접한 관계를 맺고 있는 이유다. 이는 지필묵 일변도의 재료적 관점이 곧 정신적 특성과 연계되고 있음을 말하고 있는데, 그림을 그리는데 있어 재료인 종이에 대한 선행적 연구가 필요한 것도 이 때문이다. 동양회화는 이러한 화선지만의 그 기능적 특수성 때문에 전통 화법을 충분히 숙지하고 익히지 않으면 안된다. 결국 이 같은 과정을 거친 다음에 비로소 서·화가들의 개성에 맞는 화선지가 되는 것으로 이는 오랜 세월을 거쳐 객관적으로 형성된 용필법의 발전과 그 맥을 같이한다.

위에서 설명한 것처럼 일반의 기계적 종이와는 달리 화선지의 특성은 단연 서화 용구의 핵심 재료임을 입증하고 있는데, 특히 종이의 청정무구한 흰 색깔은 묵색과 함께 동양인의 심미의식을 잘 대변해 준다. 이는 중국의 전통 사상

으로부터 발생된 정신성과 종이의 결합이 물질 그 이상의 형이상학적 개념을 내포하고 있음을 다시 한 번 환기시키고 있는 부분이다. 종이의 발명은 인류의 역사와 문화에 커다란 공헌을 하였다. 그러나 동양에서의 종이는 의사 전달의 수단일 뿐만 아니라, 그에 앞서 글씨와 그림을 통해 종이의 새로운 면모를 인식하게 하는 구심점이 되었다. 이는 사의(寫意)에 있어서도 그 실존적 범위를 제공, 필묵의 운용에 물리적 충돌을 줄이려는 운필의 속성과 연계되어 있다. 이 같은 필묵의 성격은 화선지를 이용하여 관념적 또는 추상적 의미를 표출하려는 심리적 경향으로 나타나는데, 서화용지의 물성이야말로 그 효과적 운용을 가능하게 하고 있다. 따라서 화선지의 특수성과 그에 따르는 운용법을 살펴보면 화선지가 수묵으로부터 반응하고 작용하는 시간, 즉 필의 완속(緩速)과 압력에 따르는 현상과 밀접한 관계를 맺고 있음을 알 수 있다. 이는 용법상 적묵법(積墨法)이나 건필법(乾筆法)에 의한 표현에서 보다는 발묵을 요하는 표현에 있어 그 영향이 뚜렷하게 나타난다. 그것은 화선지가 모공을 통과하는 수묵의 흡수성에 따라 표현 현상의 우열이 달라질 수 때문으로 화선지의 수용성은 필획의 운용 결과에 따라 다양한 표현 효과가 창출된다. 이러한 화선지의 특수성은 동양회화에 있어 필획 구사, 즉 선(線)을 구사하는 필행(筆行)의 역할에 따라 표현효과가 달라진다. 서화의 선이란 상(象)의 표리와 그 내면에 함축적 속성을 내재한 조형성이 함께하는데, 이 선이야말로 화지의 물리적 수용 관계를 이용한 정신성을 표출하는 대표적인 표현 형식이다.

또한 선의 미학은 곧, 소성(素性)을 가지고 있는 화선지가 그 물리적 공간으로 검은 묵색(墨色)을 수렴하면서 생성되는 현학적 응축미의 산물이기도 하다. 이러한 개념은 화선지와 먹의 상호 작용에서 형성된 의미로 여기에서는 흑과 백, 유색과 무색의 의미가 아닌 유(有)한 것과 무(無)한 것, 즉 형이상학적 의미로 해석할 수 있다. 영국 시인이자 예술 비평가인 허버트 리이드<sup>59)</sup>는 선의 의미를 시각적 위안으로 비유하고 있는데, 다음과 같은 그의 논리는 선에 의한 조형이 동양회화에서 차지하고 있는 위치와 의미를 잘 대변해 주고 있다.

59) 허버트 리이드(Herbert Read:1893~1968) 영국 시인이자 예술 비평가, 예술을 과학이나 철학과 같이 유익한 지식의 자주적 형식이라고 논하고, 예술의 모든 문제에 대한 이론적 접근을 시도했다.



진실한 의미에 있어서 조형적인 형태와 선의 리듬은 시각적인 위안이라는 문제로 귀결된다. 구도의 리듬은 다른 자질들을 가질 수도 있다. 예를 들면 정적이고 평온하든가 그렇지 않으면 동적이고 흥겨울 수 있다. 그러나 조형 예술에 있어서의 형태는 제일차적으로 시각적 위안이라는 상쾌한 감각에 연관되어 있다.<sup>60)</sup>

동양회화의 역사가 선(線)중심의 역사였다는 사실은 유폴(柔筆)을 수용하여 민감하게 반응하는 서화용지의 특수한 성격과 밀접한 관계를 맺고 있다. 이는 먹의 재기법(材技法)과 연관하고 있는데, 운필의 완급(緩急)이나 수묵의 농도 등 화선지와 먹의 상호작용은 지묵(紙墨)을 분리해서 생각할 수 없음을 보여주고 있다. 이 두 매재의 조화에 의해 여백(餘白)·골법(骨法)·선염(渲染) 같은 기법의 발전이 이루어져 왔으며 독특한 동양화의 정신 세계가 곧 이를 근간으로 하여 구축되었기 때문이다. 이 때문에 화선지는 여백으로서의 개념을 떠나서는 동양회화의 본질을 논할 수 없는 것이다. 화선지는 묵태(墨態)에 의해 나타나는 형질(形質) 사이의 공간에서 제공되는 여백으로부터 실존적 화면을 얻게 된다. 이러한 화선지에 나타나는 여백의 개념은 서양의 화면구성에 연출되는 공간의 범위와는 다른 관점이다. 따라서 화선지에서의 여백은 물리적 거리의 공백만으로 한정 지을 수 없는 공간이며, 내적 충실을 지향하는 공간·외적 확산을 도모하는 공간으로서 의미가 더 크다. 이렇듯 여백은 비어 있으되 차있는 실(實)의 공간이다. 이 같은 관점은 화선지의 공간이 허(虛)와 실(實) 사이에서 의미를 끌어내려는 정신 활동으로 이를 단순히 비어 있다라고 하는 개념에 머무르지 않는다. 이 때문에 동양은 화지의 공간을 심상(心象)의 형(形), 즉 여백이라 부른다. 조지로올리는 운수평의 예를 들어 형(形)상의 집착을 버리고 여백의 중요성을 살필 것을 역설하고 있다.

운수평은 17세기 말의 그의 동료들에 관해서 다음과 같이 불만을 토로하고 있다. 현대의 화가들은 그들의 정신을 필묵에만 쓰고 있는 반면 고인들은 필묵이 없는 곳에 그들의 정신을 쓰고 있었다. 고인들이 필묵이 없는 곳에 얼마나 그들의 정신을 쓰고 있었는가를 깨달을 수 있다면 누구든지 회화에서 신이 통하는 성질에 도달하게 된다.<sup>61)</sup>

60) 마이클 설리반 外, 백승길 編譯, 『중국예술의 세계』, 설화당 미술선서 3, 1977, p. 193.

61) 마이클 설리반 外, 백승길 編譯, 『중국예술의 세계』, 설화당 미술선서 3, 1977, p. 199.

윗글의 가장 주된 의미는 ‘여백을 통한 정신성의 표출’을 들고 있는데, 서화는 곧 공간 미학의 예술로서 여백을 떠나서는 중국 회화의 위치를 논할 수 없음을 의미한 것이다. 이렇게 화선지는 그 소성(素性)을 통하여 먹의 상반된 질료를 포용, 여러 정신적 개념으로 확산하고 그 의미를 다양화 시켜 왔다. 특히 이러한 현상의 이면에는 내면적으로 음양오행설(陰陽五行說)에 따르는 공감 이 큰 역할을 하고 있다. 따라서 필묵과 여백의 개념을 뒷받침하는 사상적 근거를 음(陰)과 양(陰陽)이라는 이원성으로 규정하고 있는데, 이러한 조화관은 재료의 관점으로 부터 필획(筆劃)의 성질에 이르기까지 다양하게 적용된다. 이와 관련하여 이미 앞의 제2장 제1절에서 “서(書)는 자연으로부터 비롯되어 문자가 만들어짐에 따라 음양의 위치 또한 거기에서 발생한다.”고 강조 했다. 또 이러한 관계로 “서예의 음양관(陰陽觀)은 그와 연유된 여러 사상들과의 결합을 미루어 짐작할 수 있다.”라고 말한 바 있다. 이러한 의미에서 종이의 물성 또한 그와 일맥하는 관점으로 귀착되는데, 이 또한 곧 형식과 내용이 화선지라는 질료에서 이루어지고 있는 이유 때문이다. 이렇듯 서예와 그림이 그 미학적 차이가 있음에도 불구하고 예술 활동에서 서로 여백의 의미를 규정하거나 활용한 것은 동질적 공간 개념이 존재하고 있기 때문이다. 따라서 두 개체(서·화)가 하나의 상징적인 모티브, 즉 여백을 각별한 가치로 인식하고 있게 된 이유다. 화면 구성에 있어 먼저 상형(象形)의 포치(布置)<sup>62)</sup>를 위시해 포백(布白)의 위치를 정하느냐, 포백을 중점으로 포치를 정하느냐 하는 문제는 화가의 고유한 자율성에 해당된다. 단지 경영(經營)에 있어 여백을 무시한 형(形) 위주의 구성은 화선지의 특성을 반영하지 않는 것으로 동양 전통회화의 의미가 퇴색한다. 이 때문에 여백의 공간성도 중요하지만 포치 또는 포백을 선후의 입장으로 나눌 수 없다.

여백은 곧 비어 있으되 채워진 공간이며 모든 가능성의 바탕이자 형이상학적 상상의 존재며, 실존의 존재이기도 하다. 따라서 화선지의 은연한 역할은 마음의 작용을 통해 필과 묵의 조화로 그 형질이 결정된다. 따라서 먹과 화선지 관

62) 포치(布置) : 포국(布局)이라고도 하는 일종의 구도법으로 육법 중의 경영위치에 해당한다. 중국의 화론에서는 화면상에서 역할 뿐만 아니라, 입의(立意)와 그러한 심상까지도 포함한다. ↔ 포백(布白)

계에서 빚어지는 현상이 시각적 인식 차이를 변화시켜, 추상적 의미와 감각적 의미로 역할을 바꾸어 놓은 것이다. 따라서 평면적 공간은 더욱 심오한 공간성을 부여해 그것은 곧 양자(떡과 종이)를 음양의 관계로 부각시키는데, 이러한 지묵(紙墨)의 특성에 따라 두 물질이 만나는 순간, 질감 또는 양감의 그 특수한 효과가 발휘된다.

이와 같이 화선지의 물리적 성격이 서화예술의 정신성에 있어 어떻게 일조하였는지 살펴보았는데, 종이가 매개의 간접 수단이 아닌 조형의 직접적이고도 절대적인 요소가 된다는 점에서 여백의 미학과 함께 실존적 가치와 의미를 지닌다는 것을 알 수 있다. 결국 이러한 지필묵의 수용적 특질은 필묵 기법의 발달로 이어지고, 아울러 서화용지의 재료적 발전에 도움을 주게 된다는 점은 회화의 발전에 큰 영향을 미친다는 것을 인식할 수 있는 부분이다.

## 2. 붓(筆)의 기능성과 표현의 효능

붓의 사전적 의미는 가는 대(袋) 끝에 털을 끼워 글씨 또는 그림을 그리는 물건이라고 정의하고 있는데, 동양의 붓이 명백히 서화에 쓰이는 용도임을 분명히 하는 대목이다. 중국 미술 연구의 권위자인 제임스 캐힐은 『중국 회화사』에서 “붓이란 아마도 인간이 고안해 낸 가장 융통성 있으며 민감한 묘화도구(描畵道具)일 것이다”<sup>63)</sup> 라고 하여 붓에 대한 호평을 아끼지 않았다.

동양의 붓은 서양의 모필과 그 성질과 용도가 매우 달라 섬세하고 정교한 기능을 갖추고 있다. 또 붓의 특질이 수묵을 근간으로 한다는 점 때문에 서양의 유필(油筆)에 비해 동태가 자유롭고 활용의 범위가 크다. 이러한 장점에도 불구하고 선묘를 중심으로 하는 붓의 기능성 때문에 면(面) 구성의 조형 방법에는 제약이 따르기도 한다. 하지만 획을 긋는 용도에 적합한 중추적인 역할 때문에 동양미술은 선(線)의 예술이라 칭하게 됐다. 제임스 캐힐(James Francis Cahill)은 이에 관하여 발전[田]의 의미를 인용해서 붓의 역할을 설명했다.

서기 100년경, 중국 최초의 사전인 『설문(說文)』<sup>64)</sup>의 저자는 “그린다는 것은 경계를 긋

63) 제임스 캐힐(James Francis Cahill), 조선미 역주 『中國繪畵史』, 설화당 미술선서, 1978, p. 11.

는 것이다” 라고 썼다. 라고 하여 화(畫)라는 글자를 손으로 긋는 도구를 붙잡고 발의 네 경계를 긋는 것으로서, 즉 발의 윤곽을 그리는 것을 나타낸다고 풀이 하였다.<sup>65)</sup>

그동안 서양의 화가들은 선을 그릴 때 명암(明暗)·질감(質感) 등에 치중했으며, 불투명한 윤곽선을 사용해 선에 의존하지 않고 일종의 획의 흔적(痕迹) 내지 면적(面的)인 분위기를 만들었다. 반면에 전통 동양의 선은 질감이나 양괴(量塊) 등 입체성에는 관심이 없었고, 오히려 그 명료성을 부각시켜 획(劃) 하나하나마다 의미를 두었다. 따라서 획을 잘 다루거나 그렇지 못함에 글과 그림의 우열을 논했다. 이러한 경향은 시간이 지나면서 더욱 조직화되고 그것을 통해서 양식화 하거나 그 가치를 부여하고자 했다. 이처럼 선묘, 즉 필획을 효율적으로 운용하려는 서화가들은 거기에 맞는 적절한 붓이 필요하게 되었으며, 그에 따라 붓도 다양한 형태로 제작되었다. 붓은 전통적으로 그 기능성에 따라 모(毛)의 재질 또한 차등화 된다. 특히 붓은 지목의 물성과 긴밀한 관계를 도모해서 운필의 운용능력이 조화를 이루어야 비로소 유미(柔美)한 풍격을 이루어 낼 수 있다. 이 같은 요건에 따라 붓이 갖추어야 할 네 가지 조건 즉, 첨(尖)·제(齊)·원(圓)·건(健)을 통해 붓의 특성을 이해할 수 있다.

1) 첨(尖) : 붓 끝을 하나로 모았을 때 그 끝의 첨예함이 일률적으로 이루어져야 한다. 그렇게 되어야 글을 쓰거나 그림을 그릴 때 필행이 흐트러지지 않고 원하는 형세(形勢)를 얻어 낼 수 있다. 2) 제(齊) : 붓을 펼쳐 놓았을 때 가지런한 형태를 이루어야 된다. 그렇지 않고 붓의 모가 들쭉날쭉 흐트러져 있게 되면, 막상 묵을 적서 사용하려 들 때 그 사이가 벌어지고 갈리어 사용할 수 없게 된다. 3) 원(圓) : 붓의 모가 적당한 함량으로 이루어져 모의 허리와 몸의 중간이 원형을 이루고 있어야 된다. 모의 함량이 적으면 함수력(含水力)이 떨어져 필행에 지속적인 힘을 얻기가 어렵다. 또 모의 함량이 너무 많으면 수분이 중간에 머물러 붓의 첨(尖)이 벌어지게 된다. 4) 건(健) : 붓의 모가 탄력성을 갖추고 있어야 한다. 기필과 수필 사이에서 모가 탄력성을 잃고 휘어지거나 벌어지게 되면 의도하는 형을 얻어 낼 수 없게 된다. 그러나 여기에서 필모(筆毛)의 강성(強性)만을 말하는 것은 아니다. 필요에 따라서 모(毛)의 유연함과 강인함은 선별되기 때문이다.<sup>66)</sup>

64) 설문(說文: 說文解字) : 중국에서 한자의 形·義·음을 체계적으로 해설한 최초의 字書.

65) 제임스 캐힐(James Francis Cahill), 조선미 역주 『中國繪畫史』, 설화당 미술선서, 1978, p. 9.

66) 위의 첨(尖)·제(齊)·원(圓)·건(健) : 위의 명제는 기존의 의미와 필자의 연구 결과를 참조했다.

이렇게 붓은 사용 용도에 따라 만들어지고 그 독특한 특성을 발휘해 왔으나 그렇다고 붓이 그 완성을 본 것은 아니다. 이는 시대가 변화함에 따라 표현의 방법과 기능도 달라지기 때문이다. 모필의 좋고 나쁨은 저마다의 사용 용도나 그 방법 등에 따라 다소 차이가 있는데, 근래에는 표현의 다양성으로 인해 모필도 그에 상응하는 형태를 갖추어 가고 있다. 빙정희(憑正曦, 民國 73년)는 「문방사보 필(筆)」의 기록에서 붓의 특성을 아래와 같이 논하고 있다.

필봉이 경성(硬性)인 까닭에 다시 연성(軟性)으로 만들어지고 그것은 유독 중국만이 독자에게 발전시킨 것이라고 말할 만하다. 현재는 강필로 비록 편리하지만 글씨를 필로쓰기 시작한 이래 아름다움과 변화를 연구해 왔고, 그런 점에서 아직도 모필은 만전(萬全)에 이르지 못했다.<sup>67)</sup>

그러나 이러한 전통 모필의 역할이 단지 표현의 수단에 그치지 않고, 지묵 위에서 유기체적 동양의 사유(思惟)를 표출하는 매개적 역할로 이어지게 된다. 따라서 필의 진정한 본성은 삼체(三體 : 지필묵)의 유기적 관계를 끌어내는 골필(骨筆)을 구현함에 있다. 또한 골필은 기운(氣韻)을 요구하는데, 이는 붓을 운용하는 용필을 통해 그 조형적 변화를 얻게 됨을 근거로 제시하고 있는데, 비로소 이러한 요소를 갖춘 후에야 필이 그 역할을 다한 것이라 할 수 있다. 따라서 글씨란 반드시 인체의 장기와 같아서 신(身)·기(氣)와 뼈와 살, 피가 고루 갖추어져 있어야 하며, 이 중 하나만 빠져서도 좋은 글씨라 할 수 없다. 골법은 그 최종 목표가 기운, 즉 사물에 내재한 생명의 이치를 표출한 것으로 이는 화가의 정신이 대상의 본성과 교감하여 얻어진다. 이를 구현하는 주요한 방법은 필획의 경우 골법으로 나타난다. 따라서 골(骨)은 필(筆)의 구조적 힘에서 나오며 이를 구현하기 위해 지필묵 삼체를 잘 다루는 것, 이것이야말로 붓의 정의에 부합된다.

이렇듯 붓의 기능은 용필을 함에 있어 최적의 상태를 요구하게 돼 붓도 그에 반응해 나가게 된다. 동양화의 용어에서 필(筆)은 통상적으로 구(鉤)·록(勒)·준(皴)·찰(擦)·점(點) 등의 필법을 가리키며, 묵(墨)은 파(破)·발(潑)·

67) 빙정희(憑正曦, 民國 73년), 「문방사보 . 필(筆)」, 김병중, 『중국회화의 조형의식 연구』, 서울대학교 출판부, 1989, p. 100.

적(積)·염(染) 등의 묵법을 뜻하는 말이다. 일반적으로 묵은 필이라는 글자에 합성된 동체적 의미로 이해할 수 있다. 이렇게 먹과 종이 사이에서 운행되는 붓으로부터 그 의미를 집약할 수 있는 것은 필(筆)이 묵(墨)을 따르지 않고 묵이 필을 추종하여 그 형상을 이루어 내기 때문이다. 즉, 먹이 붓을 배제하고 홀로 존재할 수 없듯 붓 또한 먹을 떠나서 필을 논할 수 없는 것으로 동양회화는 붓과 먹의 조화 속에서 비로소 진정한 형(形)을 세울 수 있다.

### 3. 묵(墨)의 현학적(玄學的) 특성과 색의 현묘함

먹의 자형(字形)을 분리해 살펴보면 묵(墨)은 검은 흑(黑)과 흙 토(土)자의 합성어이다. 다시 말하면 검은 흙이라는 뜻인데, 고대에는 그을음을 사용하지 않고 검은 색깔의 흙(천연의 석묵, 즉 흑연이나 석탄 등)을 땅속에서 채취했기 때문이다. 그을음으로 만든 먹은 늦어도 한대(漢代) 쯤으로 보고 있는데, 그 이후 그 재질은 조금의 변화가 있으나 그 성질은 크게 달라지지 않은 채 현재에 이르고 있다. 용필에서 묵(墨)은 종이의 성질, 즉 지종(紙種)에 따른 먹과의 조화에 크게 관계한다. 따라서 원료·색채·광택·입자의 조밀성을 비롯해 아교의 혼합 정도·물의 농도·사용 시간·표현 대상·용필의 태도 등에 의해서 심층적 효과가 변하는 매우 민감한 재료다. 필묵이 지면 위에 필압 등의 물리적 행위를 함에 있어 그 행태(行態)가 즉발적으로 재질의 성분과 섞이게 되면서 영향을 미친다. 이러한 현상에 따라 서사자의 필서는 서예의 지묵상응(紙墨相應) 즉, 종지와 먹의 수용성관계에 따른 특수한 물적(物的) 반응을 고려해야 하는데, 특히 먹의 질적 성분을 염두에 두고 선택해야 한다. 먹은 크게 유연묵(油煙墨)과 송연묵(松煙墨)으로 나누고 좋은 먹이란 입자가 곱고 아교가 적당하며 색이 검고 잡티가 없다.

“중국의 회화는 관념의 산물이다.” 이는 색채를 운용함에 있어 묘사의 범위에만 머무르지 않는다는 것으로 이러한 경향은 색채를 하나의 사상적 체계로 적용하게 된다. 중국회화는 오행<sup>68)</sup>에 원천을 두고 오채(五彩)를 근간으로 한

68) 오행 : 오행귀류(五行歸類)는 모든 사물을 그 특성에 따라 다섯 가지 상(象)으로 분류하되, 기본적

오행(五行) · 오향(五向) · 오시(五時)와 상징적으로 결합한다.

색채 (色彩)	방위 (方位)	계절 (季節)	오 행 (五行)	성진 (星辰)	오장 (五臟)	오상 (五常)	풍수 (風水)	오미 (五味)	오음 (五音)
청(靑)	동	봄	목	목성	간장	인(仁)	청룡 (靑龍)	신맛	각(角)
적(赤)	서	여름	화	화성	심장	예(禮)	주작 (朱雀)	쓴맛	치(徵)
백(白)	남	가을	금	금성	폐장	의(義)	백호 (白虎)	매운맛	상(商)
흑(黑)	북	겨울	수	수성	신장	지(智)	현무 (玄武)	짠맛	우(羽)
황(黃)	중앙	늦여름	토	토성	비장	신(信)	사람	단맛	궁(宮)

[표4] 69)

위의 색은 감정상의 색, 추상적인 시원적 색이다. 이러한 주역의 오행설은 가시적 성격에 구애받지 않고 색채에 특수한 의미를 부여해 양식적으로 또는 상징성을 표식화하는 의미로도 쓰였다.

우리 人間生活上 水·火·金·木·土가 必要한 것은 말할 것조차도 없거니와 이 五行은 物質的要件만을 뜻하지 않고 一種의 範疇 구실을 하기에 이르렀다. 이를테면 方向에 있어서 水는 北方·火는 南方·木은 東方·金은 西方·土는 中央이요 季節로서는 水는 冬·火는 夏·木은 春·金은 秋요·土는 四季節에 다 聯關을 갖게 되어 있다. 色으로 말하면 水는 墨色·火는 赤色·木은 靑色·金은 白色, 土는 黃色이요·音聲에 있어서는 水는 羽·火는 徵·木은 角·金은 商·土는 宮이다. 東西南北은 空間의 具體的인 方向을·春夏秋冬은 時間의 季節的 變化를 따진 것임은 自明하거니와 自然現象은 視空間에 있어서는 色彩와 音聲으로 現象하기 마련이다.<sup>70)</sup>

그 중에서도 특히 먹의 현색(玄色)은 운필의 방법에 따라 여러 색을 사용하는 것과 같은 영묘한 결과를 낳게 되어 채색의 의미 이상으로 다양한 느낌의 색조로 표현된다. 이렇게 먹이 갖추고 있는 특성을 살려내려는 방법은 필법,

으로 목(木)·화(火)·토(土)·금(金)·수(水)라는 추상적 속성으로 개괄하여 귀속시킨 것이다.

69) 조용진·배제영, 『동양화란 어떤 그림인가』, 열화당, 2002, p. 159.

70) 남만성, 『周易』, 청목 문화사, 1986, p. 338.

즉 용필을 통해서 이루어진다. 만일 이러한 먹색의 변화를 이용하지 않고 단순히 일색(一色)의 선묘로만 표현하려 한다면, 무미하고 황당한 느낌으로 인해 생동한 감흥을 불러일으키는데 실패할 것이다. 그러나 이러한 논점은 일필에 의해 구성된 서예의 경우를 들어 반론을 제기할 수 있겠지만 오히려 서예에 있어 먹의 역할은 필획 하나하나에 더욱 집착해 일반적으로 감지되는 그 이상의 미묘하고 복잡한 율성을 구가한다. 이에 관하여 제2장 제1절 필획의 생성과 의경화(意境化)에서 다음과 같이 말한 바 있다. “다양한 선묘도 실은 몇 가지 요소의 조합에 의해 만들어 진다. 태(太)·세(細)·농(濃)·담(淡)·지(遲)·속(速)·장(長)·단(短)이 그것이다. 이 여덟 가지 조합을 이루면 무궁무진한 선묘가 나오게 된다.” 라고 했는데, 이렇듯 먹의 역할은 모필을 사용하는 곳에서 미치지 않은 곳이 없을 만큼 그 의미와 자취를 남기고 있다. 따라서 수묵 서화가 먹만으로 다양한 묵색의 변화를 도모하려는 것은 고도의 미학적 행위이다.

이러한 관점에서 먹의 역할과 그 특성을 살펴보면 먹이 갖추고 있는 소소한 성질을 접할 수 있게 된다. 수묵화의 발전은 점차 묵법을 중시하게 되었는데, 회화에서 일반적으로 먹을 운용함에 따라 다양한 현상이 발생한다. 묵법은 그 사용방법에 있어, 수묵의 농담 또는 먹색의 변화 과정을 말하는 것으로 오묵(五墨)과 육채(六彩)로 나눈다. “농담에는 초(焦)·농(濃)·중(重)·담(淡)·청(淸)의 다섯 단계의 변화를 논하기도 하고, 육채(六彩)로는 흑(黑)·백(白)·건(乾)·습(濕)·농(濃)·담(淡)의 여섯 색채” 로 나누기도 한다. 대체로 먹의 이러한 변화는 수묵의 농도에 따라 결정 되는데, 각양각색의 표현 형태는 물과 먹의 용화로 일어나며 또한 붓의 필치 즉, 필의 속도에 따라 농·담·건·습의 변화가 생겨난다. 그중에 적묵법(積墨法)·파묵법(破墨法)·발묵법(潑墨法)과 농묵(濃墨)·담묵법(淡墨法) 등의 대표적인 용묵법(用墨法)을 들 수 있다. 색(色)의 개념으로 먹은 공리적 관점의 의미가 짙는데, 이는 경험 또는 이성에 의해 인식된 것이 아니라 관념성에 의해 유추된 표식화된 색이다. 따라서 이러한 개념은 오로지 겹다는 시각적 의미를 뛰어넘어 내적 인식에 의해 이해될 수 있다. 따라서 수묵으로 표현되는 여러 그림들을 이해하거나 그 의미에 동조하는 것도 이러한 먹에 대한 이차적 관점에서 비롯된다. 이 때문에 먹은



일차적 시지각과 이차적 감성을 넘나드는 색이면서 동시에 관념성을 갖게 된다. 이렇게 먹이 색 그 이상의 의미로 인식되는 것은 먹의 현색(玄色)이 상반된 백색의 종기와 만나 유현적(幽玄的) 공간의 깊은 속성을 도출해, 음과 양의 끌기와 상형의 속성을 드러낸다. 따라서 먹의 이러한 고유한 특성은 직관적 사유의 산물로 추상성과 역동성(변화)을 다양하게 펼칠 수 있는 단초를 제공한다. 이는 용필에 있어 먹을 통한 정신적 상호작용을 구가하려는 예술의 속성을 그대로 흡수, 현(玄)과 백(白) 양자를 통해 동양 정신의 원형에 동화되기 때문이다. 따라서 용묵은 그 발현으로 고아(古雅)하거나 유미(柔美)한 미의 세계에 접근하여 성정(性情)과 합류하게 된다.

이렇듯 회화 전통의 삼체(三體)는 동양의 서화용필에 있어 상호 물리적 상관관계로 이루어진 일체의 교합적(交合的) 질료이며, 개인의 성정과 의지를 사의적(寫意的)으로 표출해 내는데, 가장 적합한 정신적 매개체임을 알 수 있다. 이로 인해 먹은 사물의 현상을 함축하여 형이상학적 세계를 구축하려는 동양 회화 정신의 물적(物的) 가치나 조형 그 이상의 관념적 세계를 나타내려는 속내를 드러내게 된다. 이와 같이 먹의 속성을 파악하는 것만으로도 용필에 있어 그 유용성을 발휘, 술(術)과 정신을 동시에 얻게 된다.

이상으로 화선지로부터 붓과 먹에 이르기까지 매체로서 각자 역할과 상호 유기적 관계를 비롯해 표현에 따른 그 특성을 살펴보았다. 따라서 지필묵은 용필(用筆)·용묵(用墨)·용지(用紙)의 운용법의 상호 작용으로 정신성을 발생시켜 물신(物神)의 조화와 그 일체를 이루어냈음을 알 수 있다. 이는 지필묵을 사용함에 있어 외적 범주에서 필법을 습득하고 비로소 내적인 정신의 범형(凡形)을 목표로 해야 함을 말한다. 이러한 이치가 적절히 적용되었을 때 궁극적으로 서예나 회화가 술(術)·신(神)·물(物)의 포괄적 경지를 갖고 동시에 예술적 가치를 인정받게 된다.

## 제 3 장 자연 표현의 동시대성

### 제1절 자연관의 시대적 관점

#### 1. 천인합일(天人合一)의 조화론적 자연관

화가가 좋은 그림을 그리기 위해서는 고도의 통찰력이 필요하다. 특히 자연을 대상으로 산수를 표현하는 화가들 역시 예외일 수 없다. 그 통찰력의 중심에는 산수를 관조(觀照)하는 화가의 정취(情趣)와 심미관으로부터 시작되며, 거기에 개인의 능력과 술법(術法)이 가미된다. 그동안 중국 문화권의 화가들은 고대로부터 산수를 대관(大觀)하는 자세와 관점을 선조들로부터 물려받거나 그와 유사한 학습을 통해 터득해 왔다. 이는 과거 동양의 자연관으로부터 비롯되어 구체적으로 적용, 의식화(意識化)·관념화(觀念化) 하기에 이른다.

고대 동양인들이 자연을 경외하고, 자연으로부터 철리(哲理)와 생(生)의 의미를 깨닫고자 했던 것은 그들의 삶이 자연을 떠나서는 살 수 없는 필연성으로부터 비롯되었다. 따라서 인간을 자연으로부터 분리하거나 양자의 개념으로 보지 않고 오직 하나의 질서 안에 상존(常存)하는 구성원으로 인식했다. 이 때문에 하늘과 자연, 하늘과 인간의 관점에서 그 의미는 자연이라는 의미와 일치하게 된다. 흔히 천지자연(天地自然) 또는 천지인(天地人)의 합성어가 이미 고유한 ‘일체(一體)의 언어로 인식된 과정에서 동양의 보편적 자연관이 존재하고 있음을 알 수 있는 부분이다. 특히 이와 같은 관점에서 “사람은 땅을 본받고, 땅은 하늘을 본받고, 하늘은 도를 본받으며, 도는 자연을 본받는다(人法地 地法天 天法道 道法自然. 25장)”<sup>71)</sup> 라고 하는 고대 동양의 자연관을 노장 철학에서 엿볼 수 있다. 따라서 결국 이러한 동양인의 자연관이 하늘로부터 사람에게 이르는 관념과 통찰력의 산물이 된 것이다.

이렇듯 자연에 대한 일정한 인식과 사유체계(思惟體系)를 자연관이라고 하는

71) 이강수, 『老子와 壯者』, 도서출판 길, 1997, p. 77.

데, 이는 선험적(先驗的) 또는 경험적(經驗的) 자연관으로 구분할 수 있다. 선험적 자연관은 인위적(人爲的)·관습적(慣習的)·문명적(文明的)인 것과 대립된 의미이며, 의식으로부터 독립하여 존재하는 사물, 또는 그것들의 존재 형식인 지금 그대로의 상태를 말한다. 또한 경험적 자연관은 인간의 삶과 상호 밀접한 관계를 형성함에 따라 인위적 경험을 전제로 한 관점, 즉 대체로 서양의 자연관을 말한다. 따라서 선험적 자연관은 동양 전통의 자연관을 말하는데, 인간과 자연이 서로 조화를 이루며 더불어 살아가는 존재, 즉 유기론적(唯氣論的)·조화론적(調和論的) 자연관을 말한다. 특히 도가(道家)에서는 인간을 포함한 만물이 모두 본래적 가치를 지니고 있다고 인식, 인간과 자연이 일체화된 천인합일(天人合一)의 경지를 인생의 궁극적인 목표로 삼았다. 이와 같은 자연 숭배 사상, 즉 애니미즘에 대한 집요한 관심은 특히 장자의 사상에 잘 나타나 있는데 그는 인생의 궁극적인 목적에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

대저 천지자연의 덕에 밝다는 것, 그것을 '세상' 모든 일의 근본이라 한다. '그것은 바로, 하늘의 조화가 된다. '그리고, 천하를 조절하며 사람과 조화되는 원인이 되기도 한다. 사람과 조화되면 사람의 즐거움이라 하고 자연(천天)과 조화되면 하늘의 즐거움이라 한다(夫明白於天地之德者, 此之謂大本大宗, 興天和者也, 所以均調天下, 興人和者也, 興人和者, 謂之人樂, 興天和者, 謂之天樂).<sup>72)</sup>

이와 같이 도가의 심미관은 외형보다 본질을, 세속적인 것보다 탈속적인 것을 통해 사물의 본성을 직관할 수 있는 미적 관조를 중시해 천지 만물의 본질인 도(道)와 물(物)의 본성인 소박미와 조화미를 추구했다. 따라서 자연의 생명력에 무한한 경외감을 표하고 자연의 도를 본받아 인을 베풀어 나가는 것을 인간의 도리라고 생각했다. 또한 자연계의 목적성을 부인하고 반형식(反形式)과 탈가치(脫價値)의 의식을 요구, 일체의 인위성과 통제를 거부했다. 이로 인해 인간도 자연의 질서를 본받아 무위자연(無爲自然)의 삶을 살아야 한다고 강조하고 있다. 노자는 그의 『도덕경』 첫머리에 나오는 말로, 세상의 모든 존재는 도의 작용에 의해 이루어진 의미를 함축하고 있는데, 이는 인간을 비롯한

72) 안동립 역주, 『장자』, 현암사, 2002, p. 348.

모든 ‘만물이 하나 됨’ 을 말하는 것으로 다음과 같이 논하고 있다.

도(道)라고 알 수 있는 도라면 그것은 진정한 도는 아니다. 명칭으로써 표현될 수 있는 명칭이라면 그것은 진정한 명칭은 아니다. 명칭이 없는 것(무명無名)은 만물의 어머니와 같은 것이다(道可道 非常道 名可名 非常名 無名 天地之始 有名 萬物之母)라는 『道德經』 .73)

장자는 우주가 ‘물질로 구성된 대자연’ 이라 정의하고 있는데, 하늘과 땅 사이에서 일어나는 천지자연의 생명 현상을 두고서 천지자연이 동체임을 강조하고 있다. 장자는 자연의 유물론적 입장에서 더 나아가 모든 천지만물이 더불어 함께한다는 입장을 견지해 “천지여아병생립(天地與我並生立), 만물여아위(萬物與我爲) 「財物論」 ” 74) 의 내용을 제시하고 있다. 이 처럼 장자의 자연관은 비록 형태가 다른 물질로 구성된 사물도 그 본질에 있어 동일하다고 보았다.

노장(老莊)과 더불어 공자의 자연관 또한 중요시 하고 있는데. 공자(孔子)는 인(仁)75)을 내세워 인본주의(人本主義 : 어짊·친애의 정)를 주장, 참다운 인성을 요구했다. 노자가 천지자연과 사람의 도리를 도(道)에 비유하였다면, 공자는 천도(天道)를 중심으로 인도(人道)가 도덕적 연대를 형성함으로써 도가의 자연주의를 인간중심주의로 심화시켰다. 따라서 유가에서는 하늘과 자연과 인간이 서로 구분되면서도 상호 밀접한 관련이 있다고 보았으며 자연으로부터 인간의 도리를 배울 것을 말하고 있다. 또한 공자는 하늘이 사람에게 부여한 것은 성(性)이요, 이를 따르는 것이 도이며, 이러한 도를 깨우치는 것을 교(敎)라고 했다.76) 즉, 천명(天命)이란 인간을 만들고 인간을 다스리는 원리임을 주장하고 있다. 이러한 경향은 공자가 주장하는 사람과 자연에 대한 은유적 비유에서 그 의미가 잘 드러나게 되는데, 그는 특히 『중용』 77)에서는 인간이 자연으로부터 배우고 그것을 삶의 지표로 삼을 것을 주문하고 있다.

73) 노자 지음, 김학주 옮김, 『노자』, 을유문화사, 2000, pp. 60. 133.

74) 왕꾸어퉁 지음, 신주리 옮김, 『장자평전』, 마다스북스, 2002, p. 77.

75) 인(仁) : 윤리적인 모든 덕의 기초로, 유교에서 추구하는 정치·윤리상의 이상. 극기복례(克己復禮)를 그 내용으로 하는 윤리적인 모든 덕(德)의 기초가 되는 심적(心的) 상태를 말한다.

76) 김바라세이고 著, 민병산 譯, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 1999, p. 51.

77) 중용(中庸) : 유교 경전의 하나로 공자의 손자인 자사(子思)의 저작이라 알려졌다. 현존하는 것은 五經의 하나인 『禮記』, 「中庸篇」의 『大學』 · 『論語』 · 『孟子』 와 함께 四書가 남아 있다.

지자(智者)는 물을 좋아하고, 인자(仁者)는 산을 좋아한다. 지자는 동적이고 인자는 정적이며, 지자는 즐거워하고, 인자는 오래 사느니라. 子曰 智者는 樂水하고 仁者는 樂山이니 智者는 動하고 仁者는 靜하며 智者는 樂하고 仁者는 壽니라. 통해(通解): 지자는 움직여 정체가 하지 않는 것이 물과 같고, 인자는 조용하여 고요하기가 산과 같다.<sup>78)</sup> 『중용』

자연관의 관점을 다시 불교에서 찾는다면 불교 역시 세상의 모든 존재가 인연에 의해 생겨난다는 인연생기(因緣生起 불교의 인연설, 연기설)를 주창한다. 하나의 존재는 전체에 의해 형성되고, 동시에 하나가 모여 전체를 형성하는 상호 의존적인 입장을 견지. 도가의 그것과 상통한다. 따라서 이와 같이 동양의 자연 사상은 천지 만물 즉, 모든 사물의 위치와 인간사를 하나의 조화된 구성체로 보고, 인간이 자연에 순응하여 살아가는 것을 최고의 가치로 여겼다. 즉 자연을 인간과 분리하지 않고 항상 인간의 삶과 자연은 서로 동화되었다.

사람들은 이러한 현상을 인간의 여러 행위 중에 그 예술적 가치관을 대입하여 자연 본연의 의미를 심화시켰는데, 자연의 깊은 속내를 분석하고 거기에서 파생되는 실존의 현상과 무위의 관념성을 통찰하려 했다. 이를 통하여 사람들은 조화를 강구하고 삶의 질을 높이려 했다. 이러한 의미에서 이미 앞서 제2장에서 서예와 회화의 형식을 통해 살펴봤듯 그 예술적 기능이 자연으로부터 점철되어 왔음을 알 수 있었다. 결국 그 예술적 행위 이면에서 서화가의 자연을 예찬하거나 그 본성을 드러내려는 형이상학적 관점으로 귀결되는데, 이 또한 동양인의 자연에 대한 심미관에서 그 의미를 재차 확인할 수 있는 부분이다.

## 2. 합리주의와 인본주의적 자연관

서양 근대 철학자들은 자연을 인간으로부터 엄밀히 분리시켜 객관적인 탐구 대상으로 여겼다. 오히려 인간이 자연을 대함에 있어 지배적인 주체로 자리매김해 자연을 지배의 대상으로 삼았다. 이는 서양의 자연관이 동양의 일원론적(우주의 근본 원리는 하나라고 보는 학설)인 세계관을 뛰어넘어 이원론적<sup>79)</sup>인

78) 김석원, 『論語』, 해원출판사, 1995, p. 133.

79) 이원론(二元論): 대상 고찰에 있어서, 서로 대립하는 두 개의 원리이다. 주관과 객관·의식과 존재·

자연관을 구성하고 있음을 말한다. 이러한 현상은 인간과 자연이 양면적인 관계를 맺음으로서, 자연의 세계에 살면서도 또 다른 대상으로 바라보는 견해를 보인다. 이는 이미 형성된 서양의 고대 자연관으로 거슬러 올라가면 그 존재의 원인과 근원에 대한 물음으로 비롯되고 있음을 알 수 있다.

탈레스<sup>80)</sup>는 만물의 근원을 ‘물’ 이라고 하였다. 물은 생명을 위하여 불가결한 것이다. 또 "아낙시메네스<sup>81)</sup>는 만물의 생성, 해소의 근원을 공기라고 생각하였다. 그는 우리의 영혼이 공기이다. 생긴 삼라만상은 재차 공기로 해체하지만, 공기는 다른 한편으로 생명의 원리이기도 하다. 헤라클레이토스<sup>82)</sup>는 만물은 유전한다고 하여 이것을 세계를 지배하는 로고스(법리法理)라 하였으며, 그러한 이법의 상징으로서 불(火)을 내 세웠다. 이러한 3요소는 훗날 엠페도클레스<sup>83)</sup>의 만물은 흙·공기·물·불로 구성 되었다는 4원소를 주장 하였다. 이는 불생불멸불변(不生不滅不變)의 4원소가 사랑과 투쟁의 힘에 의해 결합·분리되고 만물이 생멸(生滅)한다고 하였다.<sup>84)</sup>

이렇게 고대 서양은 우주론적 입장은 물질 구성의 원리로부터 만물의 본질을 찾으려 했다. 이는 동양의 도법자연(道法自然), 즉 만물은 도의 흐름으로 형성 되었다라고 하는 관념주의적 개념과는 큰 차이를 두고 있다. 이 같은 서양의 존재론에 대한 입장을 그리스 아낙사고라스<sup>85)</sup>에 의해 더욱 구체적 관점으로 자리하게 된다. 그는 생성과 소멸이란 이미 있었던 사물들로부터 혼합되거나 다시 분해된다고 보고 생성을 혼합, 소멸을 분해라고 주장했다.<sup>86)</sup> 이렇듯 고

---

오성과 감정·천지·음양 등 우주의 근본 원리를 정신과 물질의 이원론으로 믿는 설이다. 데카르트의 물심(物心)이 이원론 중 대표적이다.

80) 탈레스(Thales, BC 624-546) : 철학의 시조로 불리며 우주를 형성하는 자연의 가장 근원적인 물질의 원질은 물(水)이라고 하였다.

81) 아낙시메네스 (Anaximenes, BC 585?-BC 525) : 고대 그리스 밀레토스 학파의 철학자로 만물이 생성하고 해소하는 근원을 공기라고 여기고 일원적 세계를 설명하였다.

82) 헤라클레이토스(Herakleitos, BC 540?-BC 480?) : 그리스의 철학자로 만물은 유전한다고 하여 우주의 상호 대립 관계에서 '반발조화(反撥調和)'를 발견하였다.

83) 엠페도클레스(Empedokles B.C 490~430) : 그리스의 시실리에서 활동한 철학자로 우주는 생물과 무생물 모두에게 영향을 미쳐 점진적으로 발전하게 만든다고 하여 물·불·공기·흙의 4원소 이론을 주장했다.

84) 오프프리트 회페 엠크, 이강서 옮김, 『철학의 거장들』, 한길사, 1976, pp. 29~49.

85) 아낙사고라스(Anaxagoras, BC 500?-BC 428) : 그리스에서 활동한 철학자로 처음으로 철학을 아테네에 전파하였다. 생성·소멸이란 것을 부정하여 만물은 처음부터 있었고, 그 혼합과 분리가 있을 뿐이라는 이원론의 입장을 주장했다.

86) 오프프리트 회페 엠크, 이강서 옮김, 『철학의 거장들』, 한길사, 1976, p. 45.

대 서양인들의 자연관은 존재론적 입장에서부터 그 근원을 찾으려 했으며, 그 변화의 배후로 불변의 원소나 원리를 추구했다. 그러나 그들의 목표는 만물의 근원과 속성을 밝혀내는 것에 머무르지 않고, 철리에 따르는 궁극적인 방향점을 제시해 인간과 자연 현상 문제의 실질을 도출하려 했다. 이 같은 관점은 과거 동양이 주역이나 현학적 사상에 동화되어 전개해 왔듯이, 서구도 그 종교적 개념과 맥을 같이하고 있다. 따라서 중세의 철학은 기독교에 종속되어 본래의 존재론적 자연관은 신학성으로 대체하게 된다. 따라서 신학은 신이 만물을 창조했다고 하는 창조설을 주창하게 된다. 결국 이러한 초기 신학 관점은 신으로부터 부여받은 자연이 인간에게 종속되어 있다라고 하는 인본주의적 개념을 더욱 공고히 하기에 이른다.

그러나 이러한 신학 관점의 자연관도 근대의 종교개혁으로 인해 그 의미가 조금씩 달라졌는데, 근대에 이르러 그 이전의 시대보다 인간의 자유와 자율성이 더욱 확대되었고 과학의 발달과 더불어 자연관 또한 변화하게 된다. 이러한 상황으로 인해 자연관은 형상론적(形象論的)인 존재관보다 기계론적(機械論的) 자연관으로 기울게 된다. 또한 종교론적 자연관이 신학적 자연관에 중점을 두었듯, 기계론적 자연관은 사실주의의 객관성이 큰 비중을 차지한다. 따라서 모든 현상이 과학적 도출에 의존하게 됨으로써 인간의 존재론적 가치관의 관점이 과거와 달리 급기야 그 주도적 입장에서 변화를 맞게 된다. 특히 과학 문명의 시대에 이르자 자연관에 대한 존재론적 유대는 더욱 빛을 잃게 되었는데, 이는 자연을 이용하려는 수단으로서 역할이 더욱 확대됐기 때문이다. 또한 인간과 자연이 문화 기술에 의해 변화될 수 있다는 개연성, 즉 문명화 과정에서 발생한 기술의 몰화 과정 수단으로서 복잡한 양상을 도출하고 있기 때문이기도 하다.<sup>87)</sup> 이 같은 가치관은 인간 활동 전(全) 영역에 과학적 사고를 부추기게 되는데, 이로 인해 이성적 관념으로서의 자연관과는 더욱 멀어지는 경향으로 바뀐다.

인간의 삶에서 생의 원천은 자연에서 비롯된다. 그러나 이를 과학적·물리적 척도로만 한정지으려는 것은 다양한 문제를 수반하고 있다. 셀링<sup>88)</sup>은 다음 글

87) 피종호, 《해체미학》, 뿌리와 이파리, 2005, p. 98~103.

에서 인간의 본질적 가치를 자연에서 찾아야 됨을 주장, 과학적 사고로부터 자연을 대하는 인간의 태도를 되돌아보게 한다.

자연은 스스로 다양한 내용으로 채워져 있다. 거기에는 영적으로 유동하며 살아 움직이는 물상이 있으며, 그러한 영혼성은 자연에서도 그대로 존치하는 유기체적 존재이다. 이러한 자연의 근저에서 벌어지는 현상들로부터 인간들은 자신을 들여다 볼 수 있다. 거기에서는 인간의 정신과 마주치고 그러한 자연은 정신을 볼 수 있도록 만들어 주는 유추물이다.<sup>89)</sup>

이렇듯 서구의 근·현대 자연관은 인간이 그 중심에 위치해 우주 내의 어떤 것들과도 뚜렷이 구분되는 유일한 존재로 인식하고 있다. 따라서 인간만이 내재적 가치를 지니고 있으며 그 밖의 모든 존재들은 오로지 인간을 위한 도구적 가치만을 갖고 있다는 견해가 지배한다. 이는 인간에 의해 움직이는 서양의 정태적(靜態的) 자연관임을 드러내 서구의 자연관이 인간 중심의 자연임을 단적으로 말하고 있다. 이 때문에 인간과 자연이 조화를 이루어 끝없이 순환한다는 동양의 동태적(動態的) 자연관과는 차이가 있는 것이다. 하지만 현대에 이르러 자연환경이 변화고 그 인식도 바뀌고 있다. 서구의 자연관이 이전의 존재론적·형상론적 자연관의 과정을 거쳐 왔듯 수학적·기계론적 자연관은 이제 그 관점이 다시 인간과 환경의 입장에서 고찰해야 하는 상황에 직면해 있다.

### 3. 현대의 자연관과 그 범위의 확산

현시대에 있어 동양의 자연관은 어떠한가? 라는 질문에 단적으로 답하기는 매우 어려운 문제다. 그것은 나라마다 서로 다르게 나타나게 되는데, 환경·경제·민족성 등 많은 차이를 보이고 있기 때문이다. 따라서 현시대 동양의 자연관을 살펴봄에 있어 현대인들은 삶과 자연을 어떻게 접목하고 어떤 교감을 원하고 있는지 먼저 파악해야 된다. 이는 과거의 자연관이 천리에 의한 관념적 사상에 치중해 왔다면, 현대의 자연관은 과거 관념주의적 개념을 벗어나 서양

88) 쉘링(F. W. J. Schelling 1775-1854) : 주체와 객체의 이원론을 극복하기 위한 것으로 지적(知的) 직관(直觀)에서 주관과 객관의 분리, 완전한 미적(美的) 종합 속에 새롭게 연관 시켰다.

89) 김광명, 『삶의 해석과 미학』, 문화사랑, 1996, p. 247.



의 합리주의에 동화되고 있다. 하지만 동서의 문화적 성격이 그 의미를 달리하고 있듯, 동양의 자연관이 완전히 서구적인 관점으로 바뀌게 된 것은 아니다. 이는 세대 간의 차이를 비롯해서 교육·체험·정보 등에 따라 나타나는 인식의 차이가 존재하고 있기 때문이다. 따라서 이러한 양자의 개념은 종종 혼성되거나 종속된 결과를 도출하는데, 이로 인해 동양의 자연관을 한마디로 정의할 수 없음은 물론 자연관을 일률적으로 정의할 수 없다. 그러나 현실적으로 현대 동양의 자연관은 과학 문명의 기조 아래 존치되어 합리주의나 인본주의에 더 가깝다고 할 수 있다. 하지만 이러한 기계론적 자연관의 취약성 때문에 오히려 이것을 극복하려는 노력이 동·서양을 가리지 않고 나타나게 된다. 이는 과학 문명의 주도아래 자연 본연의 가치를 잃어가는 안타까운 자연 현상을 회복하고 삶의 의미를 되찾으려 하기 때문이다.

현대 자연에 대한 연구는 이 같은 복합적 관계로 인해 자연에 대한 유기체적 관계를 다원적으로 해명하게 하려는 논점을 제시하고 있다. 이는 현대적 자연관을 해석함에 있어, 하나 또는 전체에서 그 연관성을 탐문해야 하는 시점에 접해 있음을 말하는 것으로 자연의 시대성을 이해하는 통찰력이 필요로 한다. 이를테면 이것이 바로 생태학적 자연관이다. 오늘의 자연은 인본주의에 의한 각종 장치와 그에 따른 부속으로서 대상이 되기도 하지만 환경 변화가 인간에 미치는 영향에 대응, 보호하려는 양자의 입장을 동시에 지닌다. 따라서 자연을 이용함에 있어 자연 일부를 사람들의 일상에 적극적인 방법으로 접목, 자연을 이용하거나 그것을 수용하는 방식 또한 다양하게 진행되고 있다. 예를 들면 댐과 호수를 만들고 수로를 넓히며, 가로수를 심거나, 바다와 강에 섬을 만들고 적게는 정원이나 조경을 가꾸는 등 일련의 과정은 자연관에 대한 현 시대상을 잘 보여 주고 있다. 또한 자연 대관의 입장에서 살펴보면 케이블카나 비행기·선박 등 기계문명의 동력은 그 편의성을 도모하기도 한다. 이러한 현상이야말로 현대 자연과 환경의 입장을 잘 대변하고 있다.

이를 다시 철학적 또는 사유의 관점에서 살펴보면, 동양사상적 자연관·서양 철학적 자연관·신학적 자연관·과학적 자연관 그리고 현대 문명의 복합체적 자연관 등 그 개념이 혼재되어 나타난다. 이는 이 시대의 사유관이 자연관을 철학적 대상

뿐만 아니라 인간의 편의적 대상으로 이해해야 함을 전제하고 있다. 또한 자연경관을 대관하는 자세 또한 과거 농경사회와 달리 신성한 경외의 대상에서 벗어나 오히려 유희(遊戱)의 관점을 따르고 있다. 이러한 현상으로 인해 자연을 대하는 인간의 심미관이 그 시대마다 조금씩 달라 자연에 감응하는 태도 또한 달라진다. 따라서 인간의 삶과 자연 환경의 관계는 분리할 수 없는 것으로, 이는 서구의 인간중심적 자연주의가 과학의 힘에 의지하는 변화과정에 자연을 대하는 인간의 마음도 개인마다 다르게 나타난다. 이를테면 미디어의 발달은 인간이 사물을 보는 간접 영역을 확대해 자연경관의 태도를 범 국가·범 우주적인, 즉 일반적 인식 범위를 넘어서고 있다. 따라서 이처럼 가시적 현상을 초월한 현대적 자연관은 과거 한정된 물리적 공간개념을 벗어나 새로운 해석이 뒤따른다. 이 때문에 미디어의 혁명적 발달은 간접경험을 통해 과거 사유개념의 한계를 벗어나 일련의 자연관을 시대적으로 동감·추론하게 하는 특별한 경험을 동시에 안겨준다. 따라서 현대의 다원적 자연관은 자연을 대관하는 개념과 그 의미를 재인식하게 한다. 이 때문에 동일한 생활권에 사는 사람일지라도 그 체험적 범위와 정서가 다르고 개개인마다 자연을 관조하는 방법도 조금씩 차이를 드러낸다.

#### 4. 자연관을 통한 미적 가치와 조형성

위에서 자연관에 대한 동서의 관점을 조화론적·존재론적 입장에서 살펴보고 현대의 과학 문명이 자연환경에 끼친 영향을 분석해 보았다. 여기에서는 이러한 자연관을 토대로 현대의 동양회화가 자연 환경적인 영향아래서 어떤 관계·어떤 관점에서 발전해 왔는지 살펴보고자 한다. 현대의 자연주의가 전통의 개념과 다소 차이를 두고 있듯이 예술 또한 개인주의 또는 인본주의적 입장을 견지하려는 경향이 늘고 있다. 이는 서구 문명의 영향과 더불어 주변 환경의 요인 또한 크게 작용해 예술적 성향(전통과 현대)을 결정하는 근거가 되고 있으며 이러한 관점은 시대상을 반영한 현대 회화를 해석하는 지표가 된다.

동양 미술에서의 관념성(추상성)은 자연에 대한 형이상학적 관찰로부터 그 의미가 포괄하여 나타나는데, 이러한 개념은 동양회화의 이미지를 관념성에 한

정시키는 역할을 하기도 한다. 그러나 회화에 있어 형이상학적(形而上學的) 관점은 동양회화에만 국한된 것은 아니고 고금을 통해 그 예술성을 평가하는 동서불변의 법칙이다. 이를테면 넓게는 서양의 추상적인 그림이나 혹은 산수화에서 관념성을 배제할 수 없는 것처럼, 표현 형상(形象)으로부터 일종의 정신성을 떼어내는 것과 같은 경우로써 살은 있으나 뼈 없는 그림을 그려낸 것이나 마찬가지다. 과거 동양 회화, 즉 전통산수화에서 형이상학의 관계는 표현 대상의 실재에 있지 않고 오직 인간과 자연이 동화되어 구가하는 정신적 관계로 성립해 그 의미를 도출한다. 반면에 현대 동양회화의 관점은 전통의 자연관을 벗어나 과학적 기능에 의존하는 경향이 늘고 있음을 알 수 있는데, 이는 서구의 인본주의 경향이 흡수되어 시대상을 구현하려는 현상의 일환이기도 하다. 따라서 현대적 개념의 회화에서는 이성보다는 감성적 관계를 중시, 인간의 삶 주변에서 회화적 요인을 찾아 표현하려는 경향이 늘고 있다. 이러한 현대인들의 합리주의적 미학 관점은 과거에서처럼 대체로 일률적 사상이나 사유관점을 적용할 수 없는 상황을 전개한다. 이 같은 의미에서 아브라함 몰르는 서구의 합리주의 개념이 미래 인간과 환경의 관계에 크게 작용하게 될 것이라는 견지를 보이고 있다.

서구적인 사유의 기본적인 요소 중 하나가 합리성이라는 것은 의심의 여지가 없다. 그리고 합리적인 사고가 존재하는 한 기능주의는 분명 거대한 영향을 행사할 것이며 인간과 환경의 관계 방식에 대해서 미래에도 계속해 커다란 영향력을 행사하리라 본다.<sup>90)</sup>

이러한 합리주의적 관점은 현대의 기계주의와 그 맥을 같이 하면서, 표현의 방향을 바꿔놓고 있다. 인간이 그동안 그 시대의 자연관으로부터 미(美)의 형식을 도출해 낸다는 사실은 이미 전통회화 전반에서 찾을 수 있다. 그러나 전통회화의 형식미(形式美)가 자연 현상에 깊이 심취해 얻어낸 결과물인 것에 반하여 현대 회화의 표현 형식은 특정한 제재를 수반하기도 한다. 그것이 곧 매스미디어인데, 이는 대상표현의 이중적인 방편으로 간접적인 경험을 통해 시간적 또는 다양한 측면에서 그 기능적 효율성을 높이고자 한 것이다. 이미 이러한 경향

90) 아브라함 몰르, 엄광현 옮김, 『시각과 언어』, 1996, p. 174.

은 여러 예술적 분야에서 응용되거나 직·간접으로 관계하고 있다. 이에 관하여 존 워커는 매스미디어의 공통적인 특징을 다음과 같이 말하고 있다.

이미지나 정보를 기록하고 편집 또는 복제하여 이를 유포하기 위해 그 기계적 기능을 활용하고 있다. 거기에는 카메라·영사기·인쇄기·컴퓨터·인공위성 등을 사용, 이러한 매스미디어는 문화 생산물들로부터 유익하거나 저렴하며 쉽게 접근할 수 있도록 해준다. 또한 기계적 생산물 사이에 서로 커뮤니케이션이 일어나는 것을 가능하게 한다. 이에 따라 기계는 미술가를 비롯한 수용자 사이에서 커다란 역할을 하고 있음을 말하고 있다.<sup>91)</sup>

현대 미술에 있어서 기계주의적 현상은 분명 긍정적인 부분이 많다. 그러나 이 때문에 전통적 이념·사상 등의 개념으로부터 탈화해 사유 관점이나 표현형식이 주관적 경향으로 바뀌게 된다. 표현재료 즉, 도구의 다양성은 그것을 활용하려는 의욕으로 인해 기능적 편리성에 의존하려는 경향이 늘고 있다. 이러한 현상은 현대 미술을 일련의 전통을 떠나 그 본래의 회화적 기법은 빛을 잃게 되었다. 이 때문에 동양회화의 근간인 전통적 자연 사상에서 비롯된 골기(骨氣)라고 하는 기(氣)의 개념이 배재돼 인간에서 자연, 자연에서 인간에 이르는 일원적 감흥을 접하기 쉽지 않다. 따라서 현대 동양회화는 개념과 범위를 단적으로 정의하기 어려워, 오히려 전통에서 파생된 여러 미술적 행위마다 적절한 의미를 부여해야 될 상황에 직면하게 됐다. 이는 동양 전통의 가치 개념에서 본다면 현대 동양회화가 전통으로부터 일부 분리 되거나 혼재되어 기존의 의미가 해체되고 있다고 볼 수 있을 것이다.

이렇듯 인간과 자연이 혼연일체(渾然一體)가 되어 이룩해 온 동양의 자연관은 인간 중심주의의 물결에 의해 빠르게 변모하고 있다. 따라서 동양의 형이상학적인 관조의 회화 정신이 어느덧 정치성이나 사회성 또는 경제적 가치관에 맞물려 명암을 달리하기도 한다. 그래서 오늘의 자연표현은 전통의 개념에서 탈피해 인간의 다양한 삶에 더 큰 의미를 부여하게 된다. 또한 과거의 현학적 개념으로부터 벗어나 과학적 또는 합리성의 근거에서 시대상을 꿈꾸며 활성화되고 있다. 특히 이러한 탈 자연현상은 모더니즘에 의해, 해체적인 사조와 침

91) 존 워커 지음, 장선영 옮김, 『매스 미디어와 미술』, 1998, p. 27.

단의 정보를 통한 가상공간으로 무대가 확장되고 있다. 따라서 현대의 화가들은 감각적이거나 가상적인 미학을 탐닉하는데 주저하지 않고, 오히려 그를 적극 도입하여 응용하거나 상용하게 된다. 이 같은 시대적 상황에 처한 자연관이 변화하게 된 것은 필연적이며, 그 변모된 관점을 미술에 적용하는 것은 당연시 되었다. 이는 예술의 역사가 그러하듯 동양회화도 처해 있는 현상과 동조하거나 그것을 뛰어 넘으려는 힘의 작용을 받고 있기 때문이다. 그러므로 이 시대의 화가들은 오히려 자연과 환경을 조화롭게 해석해야 하는 과제를 안고 있으면서도 급변하는 시대사적 변화에 적응해야만 하는 양자의 입장에서 있다.

예술의 속성이 창작 이라는 대전제(大前提)를 중심으로 하고 있지만, 그것 역시 인간이 만들고 인간을 위한 것이라는 점은 부정할 수 없다. 따라서 아무리 현대성이 가미된 그림일지라도 자연으로부터 파생된 본연의 성정을 배제하고서는 예술적 가치를 논할 수 없다. 비록 도심 집중에 의한 사회 환경이 자연을 떠나 있는 것처럼 보일지라도 사람들은 자연이 만들어낸 울타리를 벗어 날 수 없으며, 예술 또한 그것의 범주를 넘어설 수 없기 때문이다.

인간의 삶은 자연 환경과 어떻게든 연관되어 예술 활동, 그 어디에나 미치지 않은 곳이 없음으로 거기에 의존하고 그것을 표현하게 된다. 따라서 현대의 동양회화에서 비록, 표현 형식이 이 시대를 앞서 초월 한다고 할지라도 그 화풍 어디에서나 자연의 흔적을 찾아 낼 수 있게 된다. 현대 미술의 속성이 지속적인 양식을 형성하고 그 것을 일관되게 이해시키기 어려울지라도 자연에 대한 시대적 회화관은 존재할 것이며, 화가들은 끊임없이 표현의 당위성을 논하려 할 것이다. 따라서 동양회화가 과거로부터 전이된 표현형식을 통해 미래를 예견하듯, 이 시대의 자연환경과 시대정신에서 그 가치를 창출하고 인간과 자연·인간과 환경의 다양성을 고찰해 미래를 전망해야 한다.

## 제2절 신(新) 재료의 물성과 표현 형식

### 1. 표현의 매재(媒材)와 시대성

지필묵을 중심으로 한 수묵 위주의 조형이 전통 동양회화의 재료관이라고 한다면, 최근 동양회화의 매재(媒材)는 지필묵을 포함하여 다양한 종류로 나타나고 있다. 현대회화가 수묵 중심을 벗어난 분방한 매체 운용은 질감과 양감의 변화로 이어지고 있다. 이는 동양회화 본연의 현학적 인식으로부터 입체적 시각에 의한 미감으로 바뀌고 있음을 말하는 것이다. 이렇다 보니 화가들은 기존 수묵화 재료의 원추형 모필에 의존하던 관습으로부터 차차 현대적 회화의 특성에 적합한 필기구를 선호하게 된다. 이러한 양상은 표현의 지지체(紙持體)와 채색의 방법 등에서 그 변화가 동시 다발적으로 일어나고 있음을 말한다. 이는 곧, 매재의 형편에 따라 원필(圓筆)보다는 평필(平筆)을·유필(柔筆)보다는 강필(鋼筆)을·전통 화선지보다는 현대적 표현에 결부한 지지체를·먹보다는 기타 여러 색상을 선호하는 경향을 보인다. 이러한 현상은 시대적으로 변모한 심미학적 미감의 변화를 통해 그 원인을 찾을 수 있다. 따라서 미술을 이해하려면 그 미술 작품이 창조된 역사성과 미술가 자신이 처해있는 환경적 요인을 살펴 봐야 한다. 이는 미술이 시대적 환경에서 우러나온 것이므로 매재 또한 시대적 리얼리티를 추구하려는 예술의 일반적인 속성을 벗어날 수 없기 때문이다.

이러한 관점에서 먼저 환경의 변화를 살펴보면 예로부터 유지해 오던 전통의 자연관은 인본주의와 메커니즘의 영향에 힘입어 회화 또한 현대적 개념의 역할을 수행하게 됐다. 특히 기존의 자연관이 서구적 합리성과 인간 중심의 사고로 변화하면서 기존의 전통 사고관이 바뀌게 된다. 따라서 이러한 두 양상은 서로 맞물리면서 회화를 받아들이는 사람들의 감각 관점이 직설적 또는 다양성을 요구하게 된다. 이 같은 현상은 회화가 시대성을 수용할 수밖에 없는 예술적 속성으로 이해할 수 있다. 하지만 여기에서 동양회화의 전통 성이 여전히 회자되는 현시대에 이를 어떻게 해석해야 되는가 하는 문제가 발생한다. 거기에는 아직도 잠재하고 있는 도가의 사상적 근간을 비롯해 지필묵 구성체가 합치되는

지점에서 발현한 동양의 회화관을 해석하는데 있어, 현대적 사고관으로 이해하기 힘든 상황을 도출하고 있기 때문이다. 예를 들어 필획을 만들어 내는 지필묵의 관점에서 보면, 흑백의 양자 관계에 의해서 일어난 음양 사상은 물론, 용필법에서 만들어지는 자연의 질서에 따르는 도의 논리가 그것이다. 이러한 관계들로 이루어진 일명 동양화라고 하는 개념은 현대적 재료를 사용함에 따라 위의 논리를 일부 수용할 수 없게 된다. 따라서 동양의 사상 위에 서구적 관점과 매체를 수용한다는 것은 매재 등의 범위를 어디까지 한정시킬 것인가 하는 문제와 더불어 가장 큰 난제에 속한다. 만약 그러한 인지 없이 무분별한 재료나 질료를 사용했을 때, 그 정체성에 대한 논란거리를 제공 하게 될 것이라는 점은 너무도 자명하다. 따라서 이러한 문제를 간과한 채, 동양 미학의 사상적 논리를 논할 수는 없다.

그럼에도 불구하고 동양회화는 새로운 매체의 수용에 소홀 할 수 없다. 오히려 전통의 관점에서 이를 더욱 연구하고 오히려 그것을 더욱 체계적으로 발전 시킴으로써 동양회화는 더욱 공고해지기 마련이다. 따라서 매재를 수용하는데 있어 합리적인 당위성을 갖춤으로써 무분별한 재료의 사용에서 파생되는 시시비비(是是非非)를 차단할 수 있을 것이다. 결국 이와 같은 매재 연구는 단순히 전통적인 것만을 고집하는 배타적인 태도로부터 벗어나게 되고, 다양한 재료를 수렴하는 과정에서 동양회화의 새로운 위상이 창출하게 된다. 그러나 재료를 대체(代替)하거나 수용함에 앞서 간과할 수 없는 것이 있으니, 그것은 회화의 다양성 뒤에 항상 특수성이 존재한다는 사실이다. 회화의 이러한 경향을 놓치고 그 대체 효과만을 강조하다보면 회화 본연의 정체성을 잃게 된다.

이에 따라 현대회화에 있어 현대의 신진 화가들은 어떠한 여건에 처해 있는지, 또한 그들에게 전통 회화란 어떠한 의미인지를 탐문해보면 현대동양회화의 현실을 직시할 수 있을 것이다. 전통과 혁신의 여러 문제가 상존하는 이 시대 신진 화가들이야말로 과거·현재·미래로 이어지는 가교의 역할자이기 때문이다. 현대의 화가들에게 전통 회화의 사상과 기법은 이미 난해한 형식으로 인식되고 있는 것은 주지의 사실이다. 오히려 이들에게는 다양한 표현 재료나 그에 따른 부수적 용구의 다양성이 훨씬 매력적 관심사에 속한다. 따라서 그러한 요

인들, 즉 전통의 재료나 질료에 따르는 정신성(전통의 사상이나 개념)을 쉽게 이해시키고 적용하기에는 무리가 따른다. 이는 이미 현대의 다양한 메커니즘에 깊숙이 심취해 있는 신진 화가들에게 고전과의 동화(同化)란 매체의 격차가 너무 크기 때문이다. 따라서 이러한 제반 사항들은 그들에게 전통으로부터 탈피, 탈 장르화된 시대상을 추구하지 않을 수 없게 하는 요인이 된다. 하지만 이를 옹고 그림의 차원에서 논한다는 것은 논점의 본질을 벗어난다. 오히려 전통으로부터의 탈화 하려는 노력은 시대 관점이라는 예술 고유의 변화적 또는 잠재적 속성이기 때문이다. 이러한 신진 화가들의 표현 형식을 전통회화의 관점에서 보면 그 본연의 동양회화적 관점을 벗어난 것임에 틀림이 없지만 미술의 창의적 관점에서 보면 오히려 당연한 위치가 된다. 이 같은 전통과 현대에 관한 매체 관계를 어떻게 적용 할 것인가 하는 문제는 신진 화가들만의 문제가 아니며 이 양자가 공통으로 풀어야 할 문제다. 이는 기존의 화가들이 현대적 회화에 직면해 고전 하듯 현대의 신진 화가들 또한 머지않아 그와 동일한 상황을 맞이할 수밖에 없는 예술의 속성 때문이다. 따라서 매체를 어떻게 적용할 것인가 하는 문제는 신구(新舊)를 가리지 않고 나타나는 것으로 이 때문에 재료는 보존성·견고성·객관성 등을 요하는 것이다.

이러한 여러 재료적 조건을 극복하려는 신진 화가들은 그 기법은 물론 응용력과 구성 및 치밀한 기교성을 갖추고 있다. 특히 전통의 재료와 신 재료의 물성을 조율, 그것을 여과하고 적용하는 방법에 있어서도 재료의 기능을 매우 효율적으로 이용한다. 거기에는 심지어 수묵화가 미디어와 접목하고 미디어(medium)은 물론 온갖 오브제(object)를 이용해 다양한 방법으로 표현된다.

미술가들은 20세기의 특징인 테크놀로지와의 애정을 공유했다. 미술가들은 과학기술이 제공하는 어떤 새로운 매체나 재료에 개방적이었으며, 특히 이제까지 아무도 그 재료를 사용할 수 있으리라고 생각해 보지 않았던 것이라면 더욱 관심을 가졌다. 그리하여 미술가들은 카메라를 사용하는 다양한 방법을 착안하기 시작했으며, 네온으로 ‘채색’을 하였고 컴퓨터로 ‘선을 그을’ 수도 있다는 사실을 깨닫게 되었다. 그러나 기계나 기계적 방법을 사용하여 작품을 제작하게 되자 예술에 있어서 기교(craftsmanship)란 과연 무엇을 의미하는 것인가에 대한 재규정이 내려지게 되었다.<sup>92)</sup>



따라서 이들에게 수묵의 기법, 전통 용필의 의미는 크게 중요치 않다. 이를 테면 산수를 표현함에 있어 획은 면으로 대체되고, 삼원법 중심의 원법은 서구의 원근법(遠近法)과 혼재해 오히려 서구 인상주의 화풍에 나타나는 빛에 의한 색조를 더욱 강조하기도 한다. 이러한 경향으로 인해 전통의 관점에서 형(形)의 골기는 차치하고 외형의 구조와 여백 등의 의미를 읽어 내기란 쉽지 않다. 따라서 이를 전통 회화의 입장에서 해석한다는 것은 쉽지 않을 뿐만 아니라 오히려 재료와 필법이 다른 것에서 사상의 근간을 요구하는 것은 오히려 불합리 결과를 초래한다, 그러므로 이 같은 현상을 논리적으로 재조명할 필요가 있다.

한편으로 생각하기에 따라 이런 모습은 시대성을 구가하려는 노력의 일환으로 볼 수 있을 것이며, 긍정적인 측면에서 신진 화가들의 화법을 개성이 강한 창 의 정신과 진취적 욕구에 따른 당연한 현상으로 받아들일 수도 있을 것이다. 오히려 그들의 회화에 양식화된 필법을 찾아 낼 수 없다는 것은 회화의 창의성으로 볼 수 있을 것이다. 따라서 이러한 상황으로부터 긍정의 의미를 도출해 내는 것이 예술의 다양성을 인정하는 바른 태도가 될 수 있을 것이다. 이 같은 예술에 대한 다양한 시각으로 인해, 혹자는 창조적 개념으로 인식할 수도 있을 것이며 반면에 동양의 특성을 무시한 발상으로도 평가할 수 있을 것이다. 회화의 예술적 평가는 다양해서 종종 그 우열을 논함에 있어 서로 양분되거나 여러 견해에 직면하게 되는 것은 당연한 것으로 회화의 그 가변적 성향을 쉽게 결론을 내릴 수 없다.

이렇듯 회화는 시대상과 현대 신진 화가들의 입장에서 현대 동양회화가 어떤 상황에 직면해 있는지 그 조형적 변화 과정의 일면을 살펴봤다. 그러나 이러한 현상을 우위의 양면적 견해로 피력 하려는 것은 아니다. 이것은 현재 또는 미래의 실존적 회화 형식을 주도하게 될 현존하는 화가들로부터 표현 재료의 적용 방법을 인지하는 것이 매우 중요한 과정임을 입증하려는 것이다. 따라서 물질의 범람이 가져다준 동양회화의 변화에 재료가 갖는 의미가 무엇이며, 어떻게 해석해 내고 극복해 나가야 되는지에 그 연구 목적이 있다.

92) 필립 예나원 지음, 한국 미술 연구소 옮김, 『현대미술 감상의 길잡이』, 시공사, 1994, p. 22.

## 2. 표현 형식과 재료의 범주

연구자는 앞서 재료적 관점에서 매재가 표현의 정신과 형식에 어떻게 융화되어 왔는지 논한 바 있다. 특히 제2장 제4절에서는 지필묵이 동양의 조형 정신에 어떠한 영향을 주게 되었는지 논하고 거기에서 지필묵의 중요성에 대하여 다음과 같이 논했는데, “의미가 잘 관철되기 위해서는 그에 상응하는 매재(媒材)의 선택이 적절해야 한다. 실존적 공간에서 표현 형상은 우열을 좌우하므로 모범을 따르거나 변화를 추구하는데 매우 중요하다.” 라는 재료의 특성을 논했다. 또한 구체적으로는 “그로 인하여 지필묵은 동양에서 하나의 정신성이 깃든 물질, 즉 철학적 매개체로서 확고한 매재가 된 것이다.” 라고 하여 전통 회화의 관점에서 표현 재료의 중요성을 강조하였다.

과거 표현의 재료는 한정된 공간·한정된 물질로 이루어져 있다는 취약점을 안고 있다. 전통적으로 구축되어 온 인식 체계로 인해 표현상의 큰 맥락에 쉽게 접근할 수 있겠지만, 표현 효과의 다양성에서 본다면 크게 자유롭지 못하다. 미술에 있어 세 가지 조건, 즉 메시지·조형·매재의 관점에서 보면 ‘재료의 적절한 운용으로써 형을 이루어 내고 그 의미를 전달 해내는 것’ 이라 할 수 있다. 현대의 여러 회화들이 다양한 매재를 동원, 질감·채색·형태 등의 변화를 도모해 나가는 것은 크게 새로울 것도 없다. 이 때문에 매재의 효율적 개념은 그 다양성에 있지 않고 적절성에 있다. 이는 표현의 의미를 전달하는 가장 올바른 방법이며, 그것으로부터 객관적 공감대를 형성할 수 있다. 현대에 있어 매재는 실험성에 의존하려는 경향으로 인해 간혹 외적 표현에 치중하다 내용을 놓치는 경우가 발생한다. 이는 단순히 화가의 독창적인 실험정신으로 규정해 버리기에는 회화적 사유 개념과는 거리가 멀다. 그러한 경향은 회화 구성에 존속하는 정신 가치의 의미를 잃을 수 있기 때문이다.

연구자는 이 같은 여러 현상을 토대로 어떻게 전통의 운용법을 통해 현대미술에 접근할 수 있을 것인가를 고찰했다. 따라서 자연을 표현하는 매재에 있어 전통과 현대적 의미인 양자 개념의 재료를 도입했다. 이 때문에 여기에서는 재료와 그에 관한 용법 등을 연구자가 연구한 표현 형식 범주에 국한시켰다. 먼

저 필묵 기조의 재료에 우선하고 그에 따라 전통의 한지(韓紙)·화선지(畫宣紙)를 바탕재로 하여 현대적 표현형식에서 면직(綿織)·호분(蠟粉)·분채(粉彩)·아크릴·펠 등으로 구성했다. 연구자가 이러한 재료를 주된 매재로 한정 지은 것은 전통과 그 표현의 변용 때문이다. 이러한 여러 연구 결과는 ‘제5장 매체의 현대성과 표현의 전개’에서 상세히 기술했다.

회화란 재료 또는 질료(質料)에 의해 그 표현의 효과가 크게 달라지는 것은 주지의 사실이다. 따라서 거기에는 이러한 재료의 성격을 조율해 내는 기법, 즉 재료기법(材料技法)을 익히고 연구하는 것이 표현 형식만큼 중요한 일이다. 특히 전통의 답습을 벗어나 변용을 추구하려는 표현 방식에서 그 용법은 더욱 중요한 위치를 차지하는데, 재료를 다루는 용법에 따라 전통과 현대의 의미가 바뀔 수도 있기 때문이다. 특히 전통의 개념에서는 잘못된 재료의 사용은 회화 본래의 취지를 잃을 수도 있다. 따라서 본고에서는 전개하려는 자연을 표현함에 있어, 재료의 선택과 매재 간의 상호 수용성이 가장 큰 비중을 차지한다.

연구자는 표현의 시대성을 갖추기 위해 먼저 먹을 다루는 용법으로부터 시작하고 있다. 따라서 매재의 물성과 효과를 즉 재료의 적절한 효율성에 의미를 두고 있는데, 이를 간과하고서는 전통을 통한 현대로의 모색이 성립되지 않기 때문이다. 표현의 다양성을 확충하는데 있어 재료의 물성이 조형의 형태에 미치는 영향은 매우 다양하다. 화가가 아무리 뛰어난 신(神)과 술(術)을 갖추고 있더라도 표현 재료를 소홀히 한다면 만족한 결과를 얻을 수 없다. 따라서 연구자는 수묵과 채색의 융화를 염두에 두고 지지층의 형질과 기타 모든 재료적 현상을 파악, 그 성질과 효능을 따져 보았다. 특히 그 주된 관점을 자연 표현의 변용에 집약하고 있으며, 표현의 형식과 범위에 따라 표현의 매재도 그에 동조, 거기에 한정짓고 있다. 이는 표현의 매재가 시각적으로 가장 실존적 위치에서 용법까지도 관장하는 가시적 현상을 창출하는 주된 요소이기 때문이다.

## 제4장 전형(典型)의 체험과 형식미의 추구

### 제1절 양식의 발생과 변화

하나의 문명이 그 명맥을 유지해 나가기 위해서는 전통의 전형(典型)을 읽히고 새로운 옷을 입혀 나가는 것, 즉 법고창신(法古創新)<sup>93)</sup>으로부터 시작된다. 이러한 관점은 물질과 정신문명의 광의적 의미에만 머무르지 않는다. 인간이 자연 상태에서 벗어나 이상을 실천하려는 정신 활동, 즉 음악·문학·미술 등 전승과 창의 관점에서 보면 그러한 관계는 더욱 확연해 진다. 이를테면 음악이 박자·가락·음색·화성 따위의 구조를 벗어나 객관성 없는 불협화음만으로 음악이 성립될 수 없는 것으로 여기에서는 예(藝)의 의미를 창출해 내기 어렵다. 미술 또한 이와 같아 그 표현 형식이 일정한 규율과 양식을 갖추므로써 예술로서의 가치를 더욱 공고히 할 수 있게 된다. 따라서 회화가 예술성을 갖추려면 일종의 형식(양식樣式)이 필요한데, 하나의 양식이 생성되기까지는 과거 양식에 대한 반동이나 수용 과정을 거치는 객관적인 개념을 수반하게 된다.

일반적으로 회화는 양식이라는 화법을 포함해 그 시대의 사상과 개인의 취향까지도 포괄하는 복합적 체계로 이루어져 있다. 따라서 단순히 그 어느 하나만을 적용하여 그것을 미술사적 의미로 내세울 수 없다. 과거 중국의 서예가 회화로 발전한 계기가 그러하듯 급격한 변화를 겪은 서구의 여러 미술사조(美術思潮)들 또한 예외가 아니다. 이는 수세기 동안 예전의 전형(典型)에서 또 다른 미학적 근거를 찾아내 양식화 하거나, 새로운 화법을 외부로부터 수용하는 과정에서 생겨났다. 그러나 이러한 사조(양식)의 유입은 단순히 예술적 기능만 옮기는 것이 아니라 그것을 표현하는 정신성과 그것에 관련된 문화적 여러 현상까지 동반하게 된다. 이 때문에 하나의 양식은 인간의 의식을 움직이는 동력을 갖추게 되고 그것을 대하는 인간의 심성을 고취시킨다. 예를 들어 유불도의

93) 법고창신(法古創新) : 조선후기 초정 박제가(楚亭 朴齊家, 1750~1805)의 문집 『초정집』 서문에서 새 것을 만들되 법도에 맞게 하라는 말로, 法古而知變 創新而能典'에서 나온 말이다.

사상에 동양회화가 있으며, 서양 신학 관점에 성화가, 인도의 힌두교 또는 불교 등에 장식 미술이 함께 했던 것처럼 예술 양식은 사상과 흔히 결부되어 나타난다. 이렇듯 회화 양식은 사유정신이나 정치·사회·경제와 함께 유기체적 관계로 이루어져 이 복합체적 양식을 한마디로 정의하기가 쉽지 않다.

붓을 사용하여 표현하는 미술일수록 양식적으로 매재(媒材)의 역할이 작용, 표현 도구에 의해 양식적 성격이 결정되기도 한다. 이를테면 서양화 또는 동양화의 의미도 유화나 수묵이니 하는 매재의 성격에 따라 그 호칭이 사용된다는 점에서도 마찬가지다. 하지만 매재를 달리한 것만으로 표현 양식의 변화를 논할 수 없다. 동양회화에 있어 양식의 변화란 획기적인 화법의 변화를 말하는 것으로 어느 하나의 용법이 일시에 반영된 것을 양식이라 확정해 부르지 않는다. 동서를 막론하고 회화의 표현 형식은 양식화되기까지는 일정한 과정을 거쳐 화법·매재 등과 함께 그 사유관도 동시에 반영 되었다. 이에 따라 양식은 정신 활동 즉, 미학 관점의 사유체계가 동시에 존재하며, 그 체계는 사상이나 철학 등 형이상학(形而上學)과 관련된다. 이는 예술이 문(文)·사(史)·철(哲)의 문리(文理)로 이루어져 있음으로 해서 양식적 개념에 종속 되려면 이러한 포괄적 개념이 뒤 따라야 되는 것으로 이중 그 어느 하나만으로 그 의미(양식)를 충족시킬 수 없다.

이러한 회화 양식이 만들어져 쓰이기까지 일정한 과정을 거치게 되는데, 이는 어느 특정한 화가로부터 시작해 그의 표현 형식이 가치를 얻는 것으로 발단된다. 따라서 그 화풍은 시대를 풍미하게 되고 그것을 따르는 사람들이 생겨나 일종의 화풍과 화파(畫派)가 형성돼, 비로소 체계화된 하나의 양식이 만들어지게 된다. 이 같은 양식은 곧 학습되거나 이를 거부한 반(反) 양식적 과정을 거치거나 아니면 독창적인 새로운 양식이 창출한다. 따라서 양식은 전통과 창작, 이 두 개가 상호 영향을 끼치며 양식적 성격을 드러내는 것으로 동양의 회화 또한 이와 같은 과정을 거치게 된다. 이러한 관점에서 보면 동양의 산수화나 문인화가 가장 대표적인 성격을 지니고 있다.

## 제2절 전통 형식에 의한 자연의 체험

앞에서 산수화가 오늘에 이르기까지 그 발전의 전개과정을 통해 필법과 사상 재료 등 동양회화의 다양한 측면을 고찰했다. 특히 제2장 3절에서는 준법의 표현 형태에 따른 유형과 쓰임새 등을 분석하고 논했다. 또한 제4장 2절에서는 그 것을 토대로 전통 양식의 화법(용필법)을 어떻게 표현하고 이해되는지를 직접 체험하여 논증했다. 이에 따라 일부 고대 화가들의 그림과 연구자의 그림에 나타나는 유사성과 그것을 응용하여 표현한 점 등을 비교·분석했다. 이를 위해 연구자는 지난 1990년~2005년까지 연구한 자료를 근거로 연대별로 분류, 연구결과를 기술했다. 표현의 매재(媒材 : medium)로 지본(紙本)과 면직본(綿織本)을 사용했으며, 부채(賦彩)의 방법으로 수묵채색(水墨彩色)을 기조로 현대적 채색을 사용했다. 표현 배경은 월출산(月出山)<sup>94</sup>을 중심으로 남도의 몇몇 주변 산세를 위시해 사방으로 전개되는 섬들을 표현했다. 특히 전형(典型 : 표현 양식, 용필법)을 연구함에 있어 먼저 월출산의 지형적 특성을 파악하고 이 산에 분포된 산석과 수목 등의 특질과 형태를 살펴봤다.[도18]·[도22]·[도23]·[도25]·[도26]·[도28]·[도29]

앞서 산수화 역사와 전개 과정을 통해 살펴본 바, 중국의 산수화는 고개지(顧愷之)<sup>95</sup>의 <여사잠도(女史箴圖)> [도30]의 인물 배경 그림으로부터 비롯되어 급속히 발전되었음을 확인 할 수 있었다. 따라서 화가들은 자연의 대관하고 찬미해 산수시를 짓고 그에 양양(昂揚)한 산수 체험을 통해 자연을 그려내는 구체적 표현 방법에 착수하게 된다. 이 같은 의미에서 종병은 그의 『화산수서(畫山水序)』에서 중국 산수화의 본질을 다음과 같이 요약하고 있다.

94) 월출산 관리 사무소장, 『월출산 국립공원 관리 계획』, 국립공원 월출산 관리 사무소, 2003.

전라남도 영암군(靈岩君)에 소재한 소백산 말단에 위치한 잔구성 산지, 삼국시대에는 월나산(月奈山)·월나악(月奈嶽)이라 했으며, 고려 때는 월생산(月生山)으로 불렀다가 조선시대에 와서 월출산으로 개명. 조선 초기의 학자 김시습(金時習:1435~1493)은 호남에 제일가는 그림 같은 산 이라고 극찬했고, 조선 후기 실학자인 이중환(李重煥:1690~1752?)은 자연환경과 인간 생활의 관계를 연구한 『擇里志』에 월출산은 대단히 맑고 뛰어나 화성조천(火星朝天)의 지세라고 평가한 바 있다.

95) 고개지(顧愷之) : 중국 동진, 초상화 인물을 잘 그리고 송의 육담미·양의 장승요와 함께 육조 3대가로 불렸다. 『위진승류화찬』·『논화』·『화운대산기』 세 편의 화론이 있다.

곤륜산(崑崙山)의 장엄함과 눈앞의 작은 것을 비교할 수는 없다. 산의 완전한 형태를 가까이에서는 한눈에 볼 수 없으나 멀리서 보면, 산은 시야에서 멀어질수록 작아지기 때문에 한눈에 전체를 볼 수 있다. 이렇게 해서 우리는 작은 비단 조각에 산 전체를 담을 수 있고 세치(삼척三尺)의 획으로 수 천자의 높이를, 몇 자의 획으로 수만 리의 거리를 표현할 수 있다.<sup>96)</sup>

이처럼 자연 관찰을 통해 대상을 연구하려는 화가의 자세는 고금을 불문하고 동양회화의 기본자세에 속한다. 따라서 본고는 이러한 관점에서 연구자 자신의 삶의 근거로부터 직접 자연을 체험해 주변의 산과 바다 그리고 들로 이어가며 표현하고 논증했다. 연구자는 초기 수묵 위주의 산수화를 그렸으며 특히 서예의 묵법이 가미된 농담(濃淡)에 의한 필법을 구사했다. 시대적으로는 1980~1990년대를 풍미했던 한국의 수묵화의 영향을 받아 수묵담채의 유형을 보인다. 이 시기의 대표작인 <운무장천(雲霧長天)> [도18]은 발묵 위주의 준법을 구사해 일필석(一筆石)의 대담한 표현의 형식이 나타난다. 이때는 대체적으로 묵법 연구에 치중한 일면이 있으나, 이를 바탕으로 <도원월남(島遠月濼)> [도15]을 포함해 <산정추색(山頂秋色)> [도17] · <정심도(靜沈島)> [도20] 등의 표현으로 이어져 발묵(潑墨)에 의한 일필성(一筆性) 표현의 특징을 나타낸다. 특히 이 그림은 리커란(李可染)<sup>97)</sup>의 <드레스덴의 모색(暮色)> [도33]에서 제목으로 구성된 구조물에서 그 유사성을 찾을 수 있다. [도33]은 유현한 발묵 기법에 의한 일관된 구도를 통해 비록 서구의 건축물을 그렸으나 동양적인 묵법이 잘 표현돼 있는 그림이다. 리커란은 이 그림에서 관조적인 수묵산수가 아닌 생생한 현장감을 담은 생활 속의 산수로 현대적 산수화의 표현 기법을 보이고 있다. 이 때문에 여기에서는 묵법의 다양성을 읽을 수 있다. 이 그림에서 나타나듯 리커란의 화법은 동서(東西) 양자의 화법을 수용, 그것을 수묵기법을 사용해 독특한 화풍을 만들어 냈다. 리커란의 이 같은 표현 방법은 연구자의 2000년대 그림으로 옮겨 이어지는데, 이시기에는 <寒雪> [도16]과 더불어 비교

96) 마이클 설리반 외, 백승길 편역, 『중국 예술의 세계』, 실화당 미술 선서, 1977, p. 100.

97) 리커란(李可染 : 1907~1989) : 중국 장쑤성, 상해 미술학교에서 중국화를, 항주 서호 국립 예술원에서 서양화를 공부하였다. 동서 회화를 수용한 독특한 표현 방법을 통해 근현대 회화사에 창조적인 방향을 제시, 뚜렷한 업적을 남겼다.

적 학습하기 쉬운 배경 위주의 단순한 점묘법(點描法)에 의한 표현 형식으로 그 영역을 넓혀간다. 1990년 <산정우후(山亭雨後)> [도13]는 미점법(米點法)을 사용하고 있는데, 연구자는 이 그림에서 암석(巖石)을 중심으로 수목(樹木) 표현을 대미(大米)의 점법(點法)에 의존하였으며, 원법으로는 심원법(深遠法)을 적용하여 여백과 균형미를 추구, 비 개인 산정의 초연함을 표현 했다. 이러한 형식은 북송시대 미불(米芾)의 <춘산서송도(春山瑞松圖)> [도33]에서 찾아볼 수 있는데. 미불은 세필이나 몰골화법(沒骨畫法)을 탈피하여 농담의 수묵점(水墨點)으로 수목(樹木)을 표현한 이른바 미불준법(米芾皴法)을 창안, 중국 산수화를 혁신했다. 특히 이 그림은 미불준법의 대표 격인데, 운무(雲霧)에 쌓인 소나무와 한가로운 초옥정자(草屋亭子)를 배경으로 필법은 정갈하고 채색은 신묘(神妙)한 설색(設色)을 보인다. 미불이 송대의 일격(逸格), 즉 일품화(逸品畫 : 비정통 화법으로 작가의 호방한 개성이 강조된 그림)의 대가(大家)임을 짐작할 수 있다. 그는 주로 양양(襄陽)과 소상(瀟湘), 계림(桂林)과 양자강(揚子江) 등의 아름다운 자연을 음미하고 즐겼는데, 이 때문에 이런 독창적인 화풍과 준법의 창안이 가능했다.

이당(李唐)<sup>98</sup>은 휘종 때 화원에 입문해 고종때에 화원의 대조가 되었으며, 형호와 범관의 산수화법을 익혀 대부벽준법의 화법을 수립한 화가다. 이당의 <강산소경도(江山小景圖)> [도41]의 특징은 고요한 운림(雲林)에 펼쳐진 강의 경치를 표현한 작품으로 대부벽준을 중심의 암산(巖山)을 주변으로 강물의 선형을 고안해 표현, 고아한 풍취를 표출하고 있다. 깎아내리듯 급경사를 이루는 암산을 중심으로 조밀한 실경형식의 수목(樹木) 필법을 구사했으며 원법으로는 부감시법(浮感示法)을 사용했다. 또한 이 그림은 삼차적 개념의 공간감을 표현, 이동시(移動示 : 한 화면에서 여러 대상을 동일한 장소에 표현)의 형태를 취하고 있다. 반면에, 연구자의 그림 <망산정해안도(望山靜海安圖)> [도14]는 해경(海景)을 후면에 위치해 마치 구름이 산과 바다 위를 유영하듯 흘러가는

98) 이당(李唐: 약 1080~1130) : 중국 송나라 때의 화가. 규모가 웅대하고 종합적 성격을 띤, 북송의 산수화를 시적 정취를 바탕으로 한 남송적인 소품 중심의 세계로 전환시켰다. 후학에 의해 '남송원체 산수화(南宋院體山水畫)'가 등장하고 대부벽준(大斧劈皴)의 묘사법을 구사하여 새로운 화풍을 확립하였다.



듯한 느낌을 표현했다. 연구자는 이 그림을 통해 부벽준을 연구, 거기에서 소부벽준을 구사했다. 마이클 설리반은 이당의 대부벽준을 다음과 같이 평가하고 있는데, “이당의 부벽준법이 마치 훈련된 필획으로서 인간의 감정이 없다”<sup>99)</sup> 라고 하여 부벽준법의 경직된 화법을 지적하였다. 그러나 마이클 설리반이 평한 논점은 이당의 작품 전체에 나타난 표현 형태를 두고 말하는 것은 아닐 것이다. 이는 그림 하나로 화가의 미적 수준 전체를 평가할 수 없기 때문이다. 따라서 화가의 그림은 단시일에 이루어질 수 없기에 그림의 우열을 쉽게 단정한다는 것은 자칫 이당의 평가를 잘못 이해할 수 있다.

연구자의 <도원월람(島遠月濼)> [도15]은 섬과 바다를 배경으로 펼쳐진 만월(滿月)의 호연한 감흥을 표현하고자 한 그림으로 일필석 유형의 적묵법에 의한 청아한 야경을 표현한 그림이다. 이와 비슷한 유형으로는 작가 미상의 <소상팔경도(瀟湘八景圖)> [도39]<sup>100)</sup>가 있는데, 이 그림은 부감시를 적용해 유미한 산세가 마치 용트림 하듯 솟아오르는 산형(山形)을 보인다. 두 그림의 공통점은 여백과 부감시법에 의한 단선(短線)의 점준법(點皴法) 표현이다. 이러한 몽환적 느낌은 안견(安堅)의 <몽유도원도(夢遊桃源圖)> [도40]에 그 특징이 잘 나타난다.

<한설(寒雪)> [도16]은 설경(雪景)을 연구하기 위한 그림이다. 연구자는 준법을 연구함에 있어 비교적 까다로운 준법으로 준 표현이 모호한 설경을 들 수 있는데, 준에 의한 요철(凹凸)이 적어 음영·입체감·양감 등을 표현해 내기 어렵기 때문이다. 따라서 형태와 여백(餘白)의 구별이 쉽지 않아 그 배치가 매우 난해한 이유 때문이기도 하다. 이를테면 주름 잡힌 노인의 얼굴보다 흠집 없는 미인의 얼굴이 더 그리기 어렵다는 점과 같은 맥락이다. 이와 관련하여 당대의 조지백(曹知白)<sup>101)</sup>의 <취산설제(翠山雪霽)> [도37]는 하엽준과 비교적 산만한 해색준의 필법을 구사하고 수목은 대미(大米)의 점법을 사용, 필획의

99) 마이클 설리반, 『中國의 山水畫』, 문예 출판사, 1992, p. 115.

100) <소상팔경도(瀟湘八景圖)> : 양자강 남쪽의 소강(瀟江)과 상강(湘江)이 만나는 여덟 가지 경치를 말하며, 북송(北宋)의 송적(宋迪)에 의해 그려지기 시작한 것으로 추정된다.

101) 조지백(曹知白) : 원 말기의 화가로 광희와 이성 화풍의 영향을 받았다. 그의 화풍에는 원대 산수화 특징인 서예 필선의 형식이 보인다.

간결미를 나타내고 있다. 반면 연구자의 그림에서는 거친 폭풍설이 산정(山頂)으로 몰아치며 마치 암산(巖山)을 압도하려는 듯한 모습을 연상케 하는데, 사방으로 뿜기듯 펼쳐진 발목으로 한설(寒雪)의 거친 풍경을 나타냈다.

〈산정추색(山頂秋色)〉 [도17]은 목가적 서정성을 표현 한 것으로, 가을의 붉은 노을과 운무 그리고 운혼(韻魂)한 현학적 정취를 표출하고자 했다. 특히 이 그림에서는 농목을 사용해 속도감 있는 필법을 구사했으며, 절제된 구성에 의한 여백은 공간감을 형성하고 있다. 이와 연관된 그림으로 성무(盛懋)<sup>102</sup>의 〈추림고사도(秋林高士圖)〉 [도38]를 들 수 있는데, 여기에서는 하엽준법을 이용해 수목·운무·산으로 이어지는 하나의 일체성을 이루고 있어 마치 정형화된 시문(詩文)을 감상하는 느낌을 보여준다.

연구자는 본고에서 정선(鄭敼:1676~1759)의 진경 형식(의경意境)의 표현 연구에 가장 많은 시간을 들였다. 이는 [도17]·[도23]·[도25]·[도28]·[도44]·[도45]·[도46]·[도47] 등에 해당되며, 특히 〈월출아리랑(月出아리랑)〉 [도28]은 일명 목책준법(木柵皴法 : Wooden Fence)과 비백(飛白)의 일종인 망목준법(網目皴法 : The Meshes of a Net)[도1]·[도21]·[도22]·[도23]를 만들어냈다. 연구자는 여기에서 준을 표현하는 방법으로 산이나 암석의 문리(紋理)를 관찰·분석하여 산의 주요한 외형을 이루고 있는 바위산을 중심의 골법 표현을 통해 조형적 일체감을 모색했다. 또한 연구자는 위에서 설명한 준법의 여러 유형을 연구하여 그것을 기존의 양식으로부터 반영해 변화된 형식의 실험 준법을 구사 했다. 이러한 과정을 통해 산의 외형을 포괄·분리하는가 하면 표현 소재에 맞는 준의 특성을 고려해 표현 했다. 따라서 연구자의 연구 준법을 자세히 설명하면 다음과 같다.

목책준법(木柵皴法 : Wooden Fence)은 나무 울타리 모양의 형태를 갖춘 준법으로 사의적(寫意的) 관점에서 시작한 준이다. 유사한 준법으로 정선(鄭善)의 수직준(垂直皴)에서 찾을 수 있는데, 차이점은 대상을 부감시(浮感示)의 시점에서 형(形)을 구성하고 상층부에 올라갈수록 첨예한 탑을 형성하고 있으나, 연구자의 목책준

102) 성무(盛懋) : 원의 화가로 산수·인물·화조를 잘 그렸으며, 화풍이 매우 정밀하고 기교적이다. 명나라 중기까지 이어져 구영(仇英) 등과 함께 원파(院派)가 되었다.

법은 대상을 수평시점에 위치하여 대상을 함축(含蓄), 왜곡(歪曲)하여 표현하는 방법이다. 이 준법의 특징은 병풍처럼 펼쳐진 바위산을 표현하기에 적절하며, 수직의 빠른 필법을 구사 일필석(一筆石)의 성격을 갖추고 있다. 직각의 형태로 구륵(鉤勒)의 윤곽선을 형성, 수묵의 농담을 이용한 문인화적 필획이 특징을 보이며, 공간, 즉 여백을 형성하기에 적당하다. 반면에 이 준법은 마아준(馬牙皴)의 전형에서 유용, 북중화적 성격을 갖추어 채색을 하는데 적당한 공간을 보인다.

망목준법(網目皴法 : The Meshes of a Net)은 산 또는 암석이 마치 일종의 그물눈(망목網目)처럼 공간을 형성하여 밀밀하게 표현, 마치 준이 서로 교차하듯 사각(四角) 내지 마름모꼴을 형성해 연결된 형태의 준법이다. 유사한 형태의 준법으로는 난마준(亂麻皴) 또는 지마준(芝麻皴)과 흡사하나 이 두 준법과의 차이점은 필선과 필선사이의 목(目)을 만들어 일종의 공간성, 즉 비백(飛白)의 효과를 나타내고 있다는 점이다. 이 준법의 특징은 입체감(立體感)·조밀감(稠密感) 등에 의한 대상과 대상의 연결성에 의한 중량감(重量感) 등의 효과를 기대할 수 있다. 유사한 준으로는 파망준이 있으나 그것은 망이 크고 거친 반면 망목준은 매우 조밀하게 구성돼 있다.

정선<sup>103</sup>의 <인왕제색도(仁王霽色圖)> [도47]는 <금강전도(金剛全圖)> [도46]와 함께 조선 중기에 그가 그린 산수화 중의 하나이다. 적목법을 구사, 비 개인 인왕산의 안개가 피어오르는 인상적인 순간을 포착한 그림이다. 산 아래에는 나무와 숲 그리고 자욱한 안개를 표현하고 위쪽으로 인왕산의 바위를 가득 배치하였다. 정선의 그림이 농묵을 이용 반복해서 아래로 내리긋는 대담한 필치를 구사한 반면, 능선과 수목들은 섬세한 붓질과 짧게 끊어 찍은 작은 점으로 대조를 이루고 있다. 이 그림은 이제까지의 산수화가 중국의 것을 모방하여 그린 것에 반하여 직접 경치를 보고 그린 실경산수화이며, 화법에 있어서도 조선적인 독창성을 발휘한 그림으로 지형의 특성을 살려낸 점이 돋보이는 그림이다. 특히 정선은 인왕산 특유의 암벽을 쓸어내리 듯한 묵찰(墨擦)에 의해 검게 표현, 음양(陰陽)의 의미를 부여한 그림으로 관념적 성격이 짙은 대담함이 엿보인다. 이러한 유형은 그의 그림에 두루 나타나는데, 진경(眞景)으로의 세계를 향한 집념의 결과로 독창적인 화풍으로 평가 된다. 이렇듯 조선의 산수화

103) 정선(鄭澈, 1676~1759) : 조선 후기의 화가. 중국 남화(南畵)에서 출발, 조선 산수화의 독자적 특징을 살린 진경화(眞景畵)로 전환하였다. 저서에 『도설경해(圖說經解)』가 있다.

위상을 한 단계 끌어올린 정선의 진수진경(眞髓眞景)의 경지를 현대에 와서도 찬미하고 따르는 이가 참으로 많다. 이제껏 한국 전통 회화의 역사에 있어 정선만큼 독창적인 역량을 발휘한 화가는 그리 많지 않았다. 그는 직접 여행을 하며 체험한 조선의 산천을 진경산수(眞景山水)라는 독특한 자기만의 화풍을 이룩한 독보적인 화가였다. 진경산수화가 당대 최고의 화풍으로 인정받게 된 가장 근본적인 이유는 자연에 대한 진지한 관찰법에 있으며, 그러한 대관(大觀)을 토대로 화가의 개성과 심정을 담아 하나의 신(新) 산수화의 경지를 이루어 내게 된 것이다. 이러한 진경산수의 의미를 일찍이 광희는 『임천고치』에서 언급하고 있는데, 대상을 관찰하는 방법을 통해 물상의 심의를 취하여 진경에 이르는 태도를 얘기하고 있다.

꽃 그리기를 공부하는 사람은 한 그루의 꽃을 깊은 구덩이 속에 놓고 그 위에서 그것을 부감법(俯瞰法)으로 내려다보면 꽃의 사면을 평면적으로 볼 수 있을 것이다. 대나무 그리기를 공부하는 사람은 대나무 한 가지를 가져다가 달밤에 하얀 벽에 그 그림자를 비추어 보면 대나무의 참다운 형체가 나타날 것이다. 그러하니 산수 그리는 것을 공부하는 사람이라고 무엇이 다르겠는가! 대체로 몸소 산천에 나아가 산천을 취한다면 산수가 지니고 있는 뜻과 법도, 즉 경향성이 보일 것이다.<sup>104)</sup>

연구자의 〈추색도(秋色圖)〉 [도19]는 〈인왕제색도(仁王霽色圖)〉 [도47]의 일석필(一石筆)로 구성된 준법과는 다른 유형의 그림이다. 수목 위주와 화면의 전경성을 제외하면 형태(形態)·필법(筆法)·구조(構造)가 매우 다르게 구성됐다. 이 산수화는 연구자가 표현해 온 다른 산수화와 다소 차이를 보이고 있는데, 해색준과 난마준을 연구하기 위한 그림이다. 전면을 비우고 후면을 채워 거대한 산세를 구사한 정선의 〈인왕제색도〉와 대비된다. 연구자의 〈추색도〉는 전면에서 후면으로 상승하는 해색준으로 구성, 수목과 암석을 구별하지 않고 일체를 이루고 있다. 이 두 산수화를 비교한 이유는 발목 또는 적목법과 선형(線形)의 필법의 차이점을 분석하기 위해서다.

허도녕의 〈추강어정도(秋江漁艇圖)〉 [도42]는 지극히 중국적인 산천의 정경을 엿볼 수 있는 작품이다. 가을의 한산하고 쓸쓸한 풍경을 표현했으며, 원경

104) 장언원 외 지음, 김기주 역주, 『中國畫論 選集』, 미술문화, 2002, P. 109.

을 배경으로 웅장한 암벽의 석산을 그렸는데, 그 모양이 직립된 층층 절벽을 기세 높게 그려 매우 독특한 화풍을 구사하고 있다. 평원으로 시작하여 중심을 이루고 다시 점점 멀어져가는 공간구성으로 인해, 그의 화풍에서 넘치는 기개(氣概)를 엿볼 수 있다. 이를 응용한 연구자의 <정심도(靜沈島)> [도20]·<청해진도(淸海鎭圖)> [도21]는 비록 그 표현에 있어 강이 아닌 바다를 배경으로 하고 있지만, 지극히 한국적인 완만한 선형을 이루는 구릉의 섬으로 서로 대조를 이룬다. 특히 연구자의 <청해진도>는 조밀한 섬들이 모여서 이룬 집합체로, 연구자가 높은 산위에 올라 멀리 펼쳐진 남도(南道)의 초록빛 군상들을 관찰하고 표현해 낸 그림이다. 주요 준법으로는 난마준과 난자준을 혼합하고 거기에 적목과 파목을 혼용하여 표현했다. 이 그림의 특징은 산이 아닌 섬으로 구성 됐다는 점이다. 섬은 육지의 산과 비슷하지만 섬을 표현하는 것은 육지의 산을 표현하는 것과 다소 차이가 있다. 산과 육지는 곧장 지면과 수목 그리고 암석으로 이어지는 순차적 구성을 필요로 하지만, 표현 대상이 섬일 때는 그 형태가 다르다. 섬은 수면에 묻히듯 자리하고 있으므로 해서 먼저 화가의 시점에 일차적 공간성을 제공한다. 이는 섬 사이의 수면이 곧 여백으로 나타나거나 섬과 섬을 연결하는 흐름선상에 놓이게 된다. 이러한 현상은 표현하기에 따라서 그것을 쉽게 하거나 오히려 어렵게 만드는 요인이 되기도 한다. 즉 바다를 중점으로 섬을 그리느냐, 섬을 중심으로 바다를 그리느냐 하는 것에 따라 비록 똑같은 대상일 지라도 그 의미와 형태가 달라진다. 연구자의 <청해진도(淸海鎭圖)> [도21]는 허도녕의 <추강어정도(秋江漁艇圖)> [도42]와 달리 다도해의 풍경을 부감시로 관망하고 그에 따른 필법을 구사했다. 적목법을 위주로 미로처럼 얽혀 있는 섬들의 형상을 일정한 구릉으로 형성하여 표현했다.

곽희는 수목에 의한 산수의 대관적 관조를 중시해 자연현상의 변화에 따르는 화풍을 전개했다. 그는 화론 『임천고치(林泉高致)』를 통해 동양 산수화의 기본 형식을 갖추어 삼원법(三遠法)의 원칙을 정립해 중국 산수화의 대의(大意)를 장식했다. <조춘도(早春圖)> [도32]에는 천태만상의 변화와 성장 그리고 동시에 질서를 담고 있다. 자연에 대한 심오한 통찰력이 발현된 이 산수화는 다양한 필법과 묵법, 채색 등 여러 운용법이 사용됐다. 특히 그의 이러한 회화적

사고(思考)는 안건의 〈몽유도원도(夢遊桃源圖)〉 [40] 등에 전승돼 곽희의 화풍이 조선에서 크게 풍미되는 계기를 마련했다. 이러한 곽희의 화법이 많은 사람들에게 회자되는 이유 중 하나는 자연을 대관하는 자세와 그것에 대한 방법론을 피력한 삼원법이 그 중요한 위치를 차지한다.

산에 안개와 구름이 없다면 마치 봄에 화초가 없는 것과 같다. 산에 구름이 없다면 빼어나지 못하고, 물이 없다면 아름답지 않으며, 도로가 없다면 활기가 없고, 나무와 숲이 없다면 생기가 없다. 또 심원이 없으면 얇게 보이며, 평원이 없으면 가깝게 보이며, 고원이 없으면 낮게 보인다. 산(을 그리는 데)에는 三遠法이 있다. 산 아래에서 산마루를 쳐다보는 것을 高遠이라하고, 산 앞에서 산 뒤를 넘겨다보는 것을 深遠이라 하며, 가까운 산에서 먼 산을 바라보는 것을 평원 이라고 한다. 고원의 색은 맑고 밝으며, 심원의 색은 무겁고 흐리며, 平遠의 색은 밝은 것도 있고 흐린 것도 있다. 또 고원의 형세는 우뚝하게 솟아 있고, 심원의 뜻은 겹겹으로 쌓인 것이며, 평원의 뜻은 융합되어 있으면서 아득히 넓은 것이다. 삼원에 인물이 있는 경우 고원의 인물은 명료하고, 심원의 인물은 작고 자질구레하며, 평원의 인물은 해맑게 그려야 한다. 명료한 것은(아래쪽에서 쳐다보는 것이므로) 짧지 않게 해야 하고, 작고 자질구레한 것은 길지 않게 해야 하며, 해맑은 것은 크지 않게 해야 한다. 이것이 삼원법이다.<sup>105)</sup>

연구자는 이와 같은 맥락의 품평(品評)과 필법을 통해, 곽희의 산수화에 표현된 여러 필법을 연구, 몇몇 그림을 형사(形似)해 보았다. 특히 〈월출의 정기(月出의 精氣)〉 [도27]는 〈조춘도(早春圖)〉 [도32]와 동일한 관점으로 해석했다. 표현 방법은 묵법에 있어 농담으로 운용하였으며, 상하 측면 구성에 삼원법을 구사했다. 산허리로 흐르는 운무를 중심으로 공간적으로 3개체로 분리된 산형은 안정된 조형성을 유지 하는 반면, 산과 산으로 연결되는 좁은 공간의 빠른 흐름을 유도해 긴장감을 연출하였다. 평원의 거리감은 운무에 묻힌 조밀한 산형의 근접한 거리감으로 [도32]와 다소 차이가 있다. 곽희의 그림이 중국의 절묘한 산세(山勢)의 풍정을 표현했다면, 연구자의 산형은 남도의 완만한 협곡을 표현했다. 여기에서 연구자는 곽희의 화풍에서 보이는 농담의 묵법과 그가 자유자재로 구사한 주관적 조형 형식을 통해 동양 산수화의 본질을 추구했다. 이러한 〈조춘도〉와 〈월출의 정기〉는 소실점으로 구성된 서구의 원근법

105) 장언원 외 지음, 김기주 역주, 『中國畫論 選集』, 미술문화, 2002, p. 157.

적 사고로는 해석될 수 없는 동양의 사고 체계에 의한 묘미의 체험이다.

연구자의 〈월출아리랑〉 [도28]은 월출산을 그린 것인데, 특히 정선의 〈금강전도(金剛全圖)〉 [도46] 전형에서 표현형식과 의미를 차용, 준법을 연구한 그림이다. 정선이 금강산을 직접 찾아다니며, 높은 산 위에 올라 멀리 있는 산을 응시하며 넓게 펼쳐진 모습을 보기도(평원법)하고, 산 아래에서 높은 산꼭대기를 올려다보기도(고원법)했다. 또 뒤에 있는 산들이 겹쳐 보이는 모습(심원법)까지, 산천의 진의와 정기를 필획으로 펼쳐냈다. 이를 본받아 연구자 역시 대상을 직접 관찰하고 산을 의경화하려 했다. 정선이 〈금강전도〉에서 취한 화법과 화의(畫意)를 표출해 낸 것을 보면서 연구자는 가장 근접한 대상으로 〈월출아리랑〉 [도28]에서 월출산을 표현했다. 특히 이산을 표현 대상으로 한 이유는 산의 유형이 금강산과 유사한 형상을 지니고 있으며 경관이 아름답고 수려하기 때문이다. 또한 지리적으로 주변의 산과 일정한 거리의 가시권을 확보, 산의 세(勢)와 암준(岩皴)의 형상을 근접해서 관찰하는데 적합하기 때문이기도 하다. 보길도에서 신선적 풍류를 즐겼던 윤선도<sup>106)</sup>는 안개에 가린 월출산의 아름다운 절경을 이렇게 노래했다.

월출산이 높더니마는 미운 거시 안개로다. 천왕 제일봉 일시에 그리와다 두어라 헤퍼딘  
취연 안개 아니 거두랴. 백두산에서 시작된 산줄기가 낭님 태백의 등성을 타고 남으로 흘러내려  
소백산 줄기를 거쳐 남서쪽으로 굽이치다 영암과 강진의 경계에서 큰 머리를 볼곤 쏟아  
아 올렸으니, 이 산이 ‘달뜨는 산, 이란 뜻의 월출산이다.’<sup>107)</sup>

위의 시문(詩文)에서처럼 월출산을 음유한 시와 노래가 참으로 많다. 그만큼 금강산이 빼어난 아름다움을 자랑하듯, 남쪽에서는 이 월출산을 소금강이라 하여 금강산의 위용을 월출산에서도 느낄 수 있다. 따라서 연구자는 〈월출아리랑〉을 통하여 〈금강전도〉 [도46]의 표현 형식에 나타난 정선의 사유관을 이해하려 했다. 이러한 관점에서 〈금강전도〉를 살펴보면 정선은 금강산의 수많은 봉우리들이 한눈에 들어오도록 부감법에 의한 조형 기법을 구사했음을 알 수

106) 윤선도(尹善道, 1587~1671) : 조선 중기의 문신으로 시조에 뛰어나 정철의 가사와 더불어 조선시가에서 쌍벽을 이루고 있다. 저서에 《고산유고(孤山遺稿)》가 있다.

107) 영암군지 편찬 위원회, 『영암군지』, 영암군청, pp. 337~338.

있다. 특히 뾰족한 암봉(岩峰)은 수직 준법으로, 나무숲이 우거진 토산은 미점으로 표현되고 있다. 이에 따라 연구자의 〈月出아리랑〉은 산의 형상을 표현함에 있어, 대상을 변조하려는 가상적(假想的) 관점에서 접근해 암석의 골기만을 취했다. 따라서 속필(速筆)과 일획에 의존해서 대상의 요체만을 표현하려 했다. 이 그림에서 표현한 준법으로는 마아준을 주로 구사했으며, 필획은 중봉을 이용, 구륵(鉤勒)을 형성하고 설채(設彩)함으로써 암석의 생명감을 강조했다. 또한 이 준법은 연구자의 연구 준법으로 진경산수 형식을 추구하는 일명 목책준법(木柵斡法)이다. 이러한 준법을 월출산 표현에 적용하여 〈금강전도〉의 형식에 비유한 중요한 이유가 있다. 이는 연구자의 표현 방법이 실경의 의미를 떠나 진경 체험을 하고자 하는 의미의 일환이다. 특히 참고 도판 전체에 진행되는 표현 방식은 이러한 진경산수의 형식을 따르고 있다. 그래서 거기에 따른 여러 관념성을 정선의 그림으로부터 유추, 그의 정신성을 공유하고자 한 것이다. 위에서 자세히 설명하고 있듯, 이 같은 정선의 진경의 의미는 그의 산수화에 표출되어 그 진수를 보여 줌으로써 훗날 많은 화가들의 모범이 된다. 다음은 산수가 진경으로 나아가는데 읽혀야 될 방법으로 해석되는 석도(石濤)<sup>108)</sup>의 화론을 통해 산수화가 진경에 이르는 방법을 읽어 낼 수 있다.

첫째는 앞의 경물(景物)을 대상으로 삼고 배경의 산을 대상으로 하지 않는 기법이요, 두 번째는 배경의 산을 대상으로 삼고 앞의 경물을 대상으로 하지 않는 기법이요, 셋째 바위와 나무의 기의 흐름을 역으로 잡아내는 도경(倒景)이요, 넷째는 경물을 빌어 생명을 불어 넣는 차경(借景)이요, 다섯째는 산수 수목의 전체를 묘사하지 않고 생략하여 추상화 시키는 재단(裁斷)의 기법이요, 여섯째는 인간이 접근 할 수 없는 선경(仙境)이나 기경(奇景)을 묘사하는 험준(險峻)의 기법이다. 이 여섯 가지 법칙은 그림을 배우려는 자는 반드시 구분하여 익혀 알아야 할 것이다.<sup>109)</sup>

위의 내용은 진경의 의미를 적절히 표현한 말이다. 따라서 표현형식 면에서 본다면 정선의 산수화 세계는 실경을 바탕으로 함축적이고 포괄적인 진경의 의미를 깊이 있게 구가한 그림이라고 할 수 있다. 여기에서 말하고 있듯이 연구

108) 석도(石濤 : 1642~1707?) : 청초의 승려 화가요, 회화 이론가로 회화 사상을 정리, 『화어록(畫語錄)』을 저술하였다.

109) 김용욱, 『石濤畫論』, 통나무, 1992, p. 142.



자는 월출산, 특히 <월출아리랑> [도28]에서 그러한 의미 즉 가시적 현상에 집착하지 않고 대상의 생명성을 함축해 내려 했다.

왕몽(王蒙)<sup>110</sup>의 <추산소사(秋山蕭寺)> [도35]는 쓸쓸한 가을 산의 절 풍경을 표현해 낸 산수화로 중·원경에 이르는 용맥(龍脈)은 선과 굴곡을 이루고 직 방향의 하늘로 향한다. 점준(點皴)에 뒤섞인 농묵에 의한 적묵은 중후한 의취가 더해져 고상한 미감을 느끼게 해준다. <월출의 기상(月出의 氣祥)> [도29]은 <추산소사>에 포치된 것처럼 편파 구도를 이루고 있지만, 필법·골격·원법 등에서 조형적으로 많은 차이를 보이고 있다. 필자의 그림은 피마준법을 주로 사용하였고 그 특징과 연계해 보면 범관(范寬)의 표현 형식에 가깝다. 빛의 반사에 따른 음영은 깊게 파인 듯한 느낌으로 표현되어 심원(深遠)에 펼쳐진 산과 공간은 대각선상에서 그 균형감을 조율하고 있다.

굴정(屈鼎)<sup>111</sup>의 <하산도(夏山圖)> [도43]는 앞서 제시한 여러 산수화와 그 표현 방식에서 표현 형태를 달리한다. 그는 평소 사시(四時)의 풍경 변화를 많이 그렸는데, 연운(煙雲)이 깔려 있는 그림을 잘 그렸다. 이 화풍에는 기암 절경의 깊은 운치가 보이며, 강물에서 끌어올리듯 중첩된 봉(峰)의 경관은 안정된 첩경(貼經)을 이루어 조밀한 조형적 미감을 보여준다. 연구자의 <월출의 서기(月出의 瑞氣)> [도22]와 <월출(月出)의 운무(雲霧)> [도23]는 <하산도>와는 달리 대상의 전경(全景)을 보이고 있다. 다만 굴정의 그림은 강에서 솟아오른 듯 한 형세를 유지하고 있다면, 연구자의 그림은 전경적인 파노라마를 형성하고 있다는 점이다. 또한 조형적으로 굴정이 하단으로부터 시작하여 상부로 전개하는 형식을 갖추었다면, 후자는 하단을 운무(雲霧)로 채워, 여백이 공간을 연출하고 있다. 또한 산세의 상단은 마치 병풍처럼 두르고, 파상적으로 피어나는 봉우리를 연상케 하는 형세를 유지하고 있다. [도24]는 산형을 전면에 펼쳐 놓음으로써 여백이 위축되는 취약성을 보이고 있지만, 대신 입체성·전면성의 풍취와 생동감을 표출하고자 했다. 따라서 지마준·피마준에 의한 다소

110) 왕몽(王蒙 : 1308년?~1385년) : 원 나라 말기의 화가로 문장과 그림에 뛰어났다. 그림은 황공망에게 배우고 산수화·인물화 등에 능했다.

111) 굴정(屈鼎) : 북송의 화가로 도화원의 연문귀(戀文貴)에게 배웠다.

거친 윤필의 필치는 면직의 두터운 요철을 이용해 입체적 생동감을 나타냈다.

연구자는 양해(梁楷)<sup>112)</sup>의 <설경산수도(雪景山水圖)> [도34]를 응용하여 <설악의 서설(雪岳의 瑞雪)> [도24]을 표현했다. 그러나 조형적으로 이 양자는 전혀 다른 구성으로 표현되고 있다. 연구자의 설경은 운무와 서로 혼합된 백색의 경관을 구사한 반면, 양해의 그림은 구체적 서정성을 바탕으로 간결하고 세밀한 필치로 표현됐다. 또한 황망하고 거친 표현을 써서 화면이 쓸쓸하게 느껴지도록 분위기를 조성하였으며, 화면에서 기타 여러 물상을 생략한 채 고풍적 느낌을 도출하고 있다. 이는 담묵을 이용한 투시의 원리와 운용을 매우 효과적으로 표현한 것이다. 반면에 연구자의 설경은 운해(雲海)의 위에 펼쳐진 섬들을 형상화하고 있다. 이는 두터운 면직(綿織)을 매재로 사용하여 구사한 것으로 준법은 점준과 적묵 그리고 파묵(破墨)이 혼성되었다.

정선의 <송파진도(松坡鎮圖)> (도44)는 남한산성의 모습으로 한양 일대의 풍광을 그린 연작 가운데 하나이다. 이 산수화의 전형에 나타나는 청록색의 색조는 차후 연구자의 그림에 응용되어 산수화의 여러 표현에 이 형식이 나타난다. 연구자의 <산정서기(山頂瑞氣)> [도25]와 <월출의 정기(月出의 精氣)> [도27]에서도 이러한 경향이 도출되고 있다. 이 그림은 면직의 물성을 이용하여 발묵과 파묵의 효과를 극대화 한 그림이다. 특히 비가 그친 후 산에서 나타나는 청아한 모습을 담아내고자 했으며 유선으로 펼쳐진 산줄기를 끌어내리듯 구사했다. 산 하단 부에는 산세의 흐름에 따라 군집된 수목을 형성하고 준법으로는 피마준과 난마준을 구사, 물기에 젖은 고아한 이미지를 표현하고자 했다. 특히 날카로운 필선과 중묵(重墨), 담묵(淡墨)을 반복하여 윤필했고, 자연의 기상(氣象)에 의해 변화하는 현상을 모색했다.

<월출추색(月出秋色)> [도26]은 퇴색하는 늦가을의 정취를 세밀한 찰법(擦法)으로 골격을 형성하여 유현미(幽玄美)를 나타내고자 했다. 준법은 지마준으로 산정을 형성하고, 중심부와 산줄기는 난시준과 해색준으로 표현 하고 하단의 수목은 대혼점(大混點)의 준법을 구사했다. 특히 <월출추색>의 표현 유형은 제5장 매체의 현대성과 표현의 전개에서 표현된 채색으로의 전환점에서, 연

112) 양해(梁楷 : 1140~1210?) : 남송의 화가로 수목화풍을 창안해 냈으며, 도석 인물화를 잘 그렸다.

구자는 수목과 채색의 관계를 조율하려는 그림과 그 맥을 같이 한다. 또한 여기에서는 금벽산수(金碧山水)에 뛰어났던 이사훈(李思訓)의 <강범누각도(江汎樓閣圖)> [도36]의 채색기법은 연구자가 그동안 표현의 변화를 추구하는데 일조한 그림이다.

이상으로 연구자는 위에서 옛 화가들의 산수화와 연구자의 산수화를 비교 연구해 그들의 산수화 체험을 통해서 그들과 연구자 간의 공통점과 차이점이 무엇인지를 면밀히 검토했다. 따라서 산수화의 준법 중에 연구자가 가장 많이 구사한 준법으로는 하엽준·해색준·난마준·난자준 등을 들 수 있다. 또한 묵법으로는 적묵과 파묵법을 채색은 설채(設彩), 즉 수묵담채를 사용했다. 특히 옛 화가들의 작품과 비교하기 위해 연구자의 주변 환경으로부터 그 표현 대상을 찾아 지형의 특성을 세부적으로 관찰했다. 따라서 화강암의 험한 산세를 통해 입체적 질량감이나 양감에 의한 준법을 구사했다. 월출산을 조선 초기의 학자 김시습(金時習:1435~1493)은 ‘호남에 제일가는 그림 같은 산’ 이라고 극찬했을 만큼의 지세를 갖춘 산이다. 또한 단독으로 위치해 있어 사방을 두루 관찰할 수 있는 전경성을 갖추고 있다. 이에 따라 월출산은 대상을 세분화하여 준법을 구사할 수 있는 경관을 제공하고 있다. 조형적으로 암석과 수목이 조화를 이루어 공간적으로 확대 된 여백을 쉽게 포착할 수 있다는 점을 들 수 있다. 또한 조석으로 바뀌는 산의 색조와 음영은 관념적 의미를 부여하기에 적합한 산세를 이룬다. 따라서 연구자는 먼저 선인들의 산수화로부터 비롯해 그들의 화의(畫意)·필법을 통해 자연을 표현해 내는 의미를 체험하고 그것을 통하여 자연표현의 본질에 접근했다. 이에 따라 직·관점으로 양식은 물론 사유관을 고찰하고 이를 표현하여 그 진의(眞意)를 도출하고자 했다.

연구자는 이러한 과정을 탐문하고 체험한 결과를 토대로 궁극적으로 시대적 관점에서 필법의 의미를 포착해 내고자 했다. 따라서 연구자는 시대성을 조형의 가장 주된 관점으로 삼고 과거 조형방법을 재고하기에 이르렀는데, 이로 인해 연구자의 산수 표현 과정을 검토하는 계기가 됐다. 이는 온고이지신(溫故而知新)의 입장에서 전통과 현대에 이르기까지 표현방법을 체험하고, 자연을 표현함에 있어 궁극적으로 미래를 지향하려 한 이유이다.

## 제 5 장 매체의 현대성과 표현의 전개

### 제1절 필묵에 의한 채(彩)의 미(美)

본래 동양화는 성격상 수묵을 제외한 채색만으로 그 의미를 명료하게 전달할 수 없다. 이는 전통적으로 흑과 백·음양·현학성 등이라든지 하는 따위의 구조적 관계는 물론 지(紙)와 필(筆), 지(紙)와 묵(墨) 등의 수용성으로부터 동양미학의 진의를 도출할 수 있기 때문이다. 또한 동양의 회화가 이미 수묵으로부터 시작, 필과 묵의 조화를 이루어 낸 속성을 갖추었기 때문이다. 필묵과 채색의 관계는 이미 고대로부터 시작되었지만, 그 표현 특성은 철저히 필묵체계의 보장이나 강조의 의미가 주를 이룬다. 따라서 동양 회화에 있어 필과 묵을 하나의 동체로 인식해 ‘필묵’이라는 용어를 당연시해 왔다. 그렇다면 필과 채를 아우르는 필채(筆彩)의 합성어는 어떠한가, 전자와는 달리 쉽게 그 관계가 성립되지 않는다. 이는 동양 회화가 수묵의 기조 위에서 채(彩)로 형성되었음을 알 수 있는 대목이다. 이러한 수묵이 동양 회화의 주된 위치에 자리한 것은 단지 그 기능적 용도에만 국한된 것은 아니다. 거기에는 천지자연의 현상을 하나의 원리로 보는 도(道)의 의미와 인간의 정서(情緒)가 결부(結付)돼 있다. 즉 묵(墨)은 지필에 의해 용해되는 최고의 수용체이며 형이상학의 결정체인 것이다. 따라서 묵(墨)은 인간의 심정(深情)을 붓에 의지하여 상(象)으로 도출하는 심의(心意)의 물질이며 동양의 회화를 높은 예술의 경지로 승화시킨 미(美)의 산물이기도 하다. 그러나 동양에서의 현색(玄色)은 미(美)의 의미로 출발한 것이 아니며, 사상적 관념성을 토대로 점차 그 의미가 분파되어 간 것이다. 그래서 이러한 수묵의 개념은 서예나 회화 그리고 사상가들로부터 정식적으로 다뤄지기 시작한다. 따라서 미학사의 화론에서 최초 수묵의 사용에 대한 언급은 중국 남조 소역의 『산수송석격(山水松石格)』<sup>113)</sup>에 잘 나타나 있다.

113) 『산수송석격(山水松石格)』: 중국 남조의 양나라 제4대 황제인 소역(蕭繹: 508?~554?)이 저술했다.

대저 천지는 참으로 조화가 영묘하다. 기묘한 형체를 이루고 있는데 산수화는 종횡으로 그것을 그리게 된다. 혹은 높은 격조와 사일(思逸)한 경지를 이루려면 진실로 필이 기묘하고 묵이 정(精)해야 한다. 그러므로 그림을 그림에 있어(설분벽:說粉壁) 신정(神精)의 경지를 운용하며, 병풍 같이 연결된 산을 그림에 있어 산맥은 물이 빨리 흐르고 요란한 소리를 내는데 처음과 끝이 서로 비추며 앞과 뒤가 서로 만나야 된다. 혹은 파묵에 조화를 이루기가 어렵다. 그 형태가 채색화와는 사뭇 다르다.<sup>114)</sup>

이는 묵을 사용함에 있어 어떻게 다루어 나가야 하는지를 역설한 것으로 수묵 미학에서 묵법이 중요한 요소임을 말해 주고 있다. 수묵에 대한 이러한 견해는 중국의 산수화가 형성되는 중심 역할을 하게 되고, 이후 수묵에 관련된 수많은 화법과 화론이 나오게 된다. 이러한 과정을 거치면서 수묵은 점차 그 표현 형식이 조금씩 변화를 가져오게 되는데, 그의 본 성질은 또 다른 채(彩)와 조화를 이루려는 현상으로 이어지게 된다. 특히 당(唐) 이후 수묵에 담채(淡彩)를 곁들이는 산수화에 채색의 방식이 등장하게 되는데, 장언원은 논화체 공용탐사(論畫體公用擲寫)에서 음양(陰陽)의 기(氣)가 삼라만상에 펼쳐지고 자연의 숨씨는 저절로 발생한다고 하였다.

초묵에서 피는 꽃은 색의 의미에 집착하지 않고, 초묵은 꽃을 피우나 붉은색이나 초록색의 색채를 필요로 하지 않는다. 구름눈과 산은 안료를 칠하지 않아도 희거나 비취색이 나며, 봉황은 스스로 그 빛나는 색채를 간직하고 있다. 이와 같은 맥락에서 먹 하나만으로도 온갖 색채를 구비한 것처럼 운용하는 것을 득의(得意)라 하는데, 만약 색에 집착하면 물상의 진의(眞意)를 얻을 수 없음을 말하고 있다.<sup>115)</sup>

이와 같이 수묵의 고유한 성질은 동양회화의 모든 표현 형식에 두루 미치지 않는 곳이 없다. 동양회화에 있어서 수묵 지상주의는 수천 년 동안 그 위상이 여전했다. 그러나 현대에 와서 상황이 변해 수묵 위주의 동양회화는 고유한 관념이 퇴색되고 있다. 이는 수묵과 채색의 경계가 모호해 지고 그 현학적 관점은 서구의 합리적 사고에 대체되면서 수묵 본연의 의미가 퇴색하는 경향으로 바뀌게 됐다. 특히 현대의 과학적 지위는 인간이 사물을 보는 관점을 수정, 그

114) 소역, 『산수송석격(山水松石格)』, 최병식, 『동양회화 미학』, 동문선, 1994, p. 121.

115) 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기(上)』, 시공사, 2008, p. 151.

시각적 인식의 개념을 바꿈으로서 인공의 색조에 쉽게 적응하거나 동조하게 된다. 따라서 현대 동양의 색채관은 점차 오방색이라는 사상적 상징으로부터 벗어나 색의 다양성에 접근, 과학이 만들어 낸 인공적 색채에 심취되고 있다. 이러한 과정에서 비롯된 색은 더욱 세분화 되고 그 의미 또한 달라진다. 색채는 미학적 개념과 실용적 개념에서 서로 의존하거나 혼용, 인간의 일상 활동 모든 범위에 그 영향이 미치지 않는 곳이 없다. 이는 현대의 색채가 물질문화의 다양성에 합류해 분류 또는 그 특성을 살려 내는데 일조하고 있음을 알 수 있다. 즉, 현대적인 색채라는 것이 과거 자연 환경에서 도출된 상징적 이미지를 탈피해 사용 용도에 따라 다변화 되었다.

또한 현대에 있어 색은 인간의 이성(代諭)하지 않고 사람의 마음을 다루는 현시적(顯示的) 지각을 요하는 자성체(自省體)의 역할에 더욱 가깝다. 예를 들어 색이 의학·공학·디자인 등에서 크게 사용되고 거기에 따라 치료·의복·건축물, 심지어는 음식에 이르기까지 다양하게 사용되고 있다. 결국, 이러한 현상이 현대 미술의 색조 관념을 바꿔 놓으리라고 생각하는 것은 너무 자명한 일이다. 따라서 회화의 구조가 선(線) 중심인 동양과 면(面) 중심인 서양의 표현 방식이 서로 합치되는 지점에서 혼란이 야기된다. 현대적 관점에 의한 색채의 개념을 동양회화에 적용함으로써, 그 근본 정체성이 흔들리기에 충분하다. 따라서 현시대의 화가들은 이러한 묵법을 사용함에 있어 현대회화에 등장하는 현란한 색으로부터 조화를 어떻게 구가 하느냐의 문제에 직면하게 된다. 이는 색을 기존 회화에 맞추어 만들어 가느냐의 문제가 아니라 어떻게 적용하느냐의 문제로 귀결 된다. 미국의 미니멀아트 운동의 선구자인 바네트 뉴먼(Barnett Newman)<sup>116)</sup>은 색(色)의 가치에 연연하지 않고 가감 없는 색, 그 자체로서 색을 조작하지 않고 형성하려 하였음을 주장하고 있다.<sup>117)</sup>

이는 현대의 동양회화가 색을 사용함에 있어 어떠한 방법으로 해결해 나가야 되는지 예시하는 말이기도 하다. 그러나 회화에 있어 색은 고금을 통하여 존재

116) 바넷 뉴먼(Barnett Newman, 1905~1970) : 미국 추상표현주의 화가이며, 미니멀아트 운동의 선구자이다.

117) 마가레테 부룬스 지음, 조정옥 옮김, 『색의 수수께끼』, 세종 연구원, 2000, p. 79.

하고 있지만 수묵에 적용할 때 예술의 속성에 어떤 방법으로 접근해 나가야 되는지를 해결하는 것이 더 중요하다. 현대에 있어서도 색의 본성을 되찾으려는 노력은 참으로 집요하다. 심지어 색조의 현상은 과학의 총체적 산물인 영상매체와 인쇄물에서도 일어나고 있다. 현대인들은 쉽 없이 자연의 색을 재현해 내려는 노력의 결과 현실과 가상의 세계를 넘나드는 경지를 이룩했다. 이러한 현상은 색의 근원을 심찰해 그 의미를 도출해 내려는 인간의 심미감으로부터 시작된다. 그것은 사람과 자연의 교감이고 사람과 사람 사이에 의식되어지는 현시대의 색은 제3의 언어로 불리어 지고 있는 이유다. 독일의 괴테(118)는 색의 신비적 차원에 대해 색이 자연에서는 물론 인간의 직관에서 암시하고 있기 때문에 감각, 그 이상의 연관 관계에 이르러서는 마치 언어처럼 사용할 수 있다고 말하고 있다. 119)

따라서 오늘의 동양회화는 이러한 모든 관점(전통의 사유관, 시대적 사유관)을 토대로 수묵과 채색의 조화를 어떻게 도출할 것인가를 심찰해야 하는 것이다. 이와 관련하여 두 가지 관점에서 필묵과 채색의 운용 방법을 논하지 않을 수 없다. 그 첫 번째로 수묵은 전통 사상을 근간으로 하는 채(彩)이다. 이것은 동양회화의 고유성과 특성에 기인한다. 어느 장르에서나 그러하듯 회화마다 각자의 가치관을 형성하고 있다. 이는 전통·전승·시대성이라는 일련의 과정을 거쳐 나가고 있다는 점에서 공통의 과제를 안고 있는 것이다. 특히 채색에 있어 수묵을 배제한 채화(彩畵)가 형식으로만 이루어 질 수 없는 이유는 이미 묵을 상실한 순간 동양회화의 명분이 모호해져 그 의미가 실추됐기 때문이다. 이는 동양의 회화가 실용의 가치를 최우선으로 하는 디자인의 속성과는 다르며, 회화가 인간의 사상적 심미관과 시대성이라는 양자의 조건을 동시에 수용해야 하는 필연성 때문이기도 하다.

두 번째로 수묵과 채색이 조화를 통한 시대성을 구가하는 문제이다. 요즘의 주변 환경은 마치 색채에 둘러싸인 공간을 형성, 색채의 숲을 이루고 있으며,

118) 괴테(Johann Wolfgang von Goethe : 1749 ~ 1832) : 독일의 작가·철학자·과학자다. 그는 색채 이론에 탁월한 견해를 보여 광학 연구의 결정인 『색채론』을 1810년에 발표했다. 저서로는 『젊은 베르테르의 슬픔』과 『파우스트』 등이 있다.

119) 마가레테 부룬스 지음, 조정옥 옮김, 『색의 수수께끼』, 세종 연구원, 2000, p. 40.

이는 인공과 자연의 색조가 혼성되어 전개되고 있다. 따라서 이러한 현상은 곧, 흑백의 양분법(兩分法)으로부터 다색다양(多色多樣)한 사유개념을 만들어 놓게 된 것이다. 이는 동양의 회화가 이미 색채의 다양성으로부터 자유로울 수 없음을 보여주는 것으로 그 표현의 입장을 분명히 해야만 하는 대목이기도 하다. 그렇지 못할 경우 이것은 곧 현대 동양회화의 정체성 문제로 드러난다.

근자에 와서 색상의 종류는 더욱 다양해짐과 동시에, 그 색채를 적용함에 있어 사람마다 각기 다른 느낌, 다른 생각, 다른 감상의 태도를 보이고 있다. 이에 동양 회화가 현대의 화가들에게 색채 운용에 있어 주역이나 현학적 사상 체계를 강요하는 데에는 무리가 따른다. 동양회화는 이미 색채를 다루어 나가는 방식이 현시대주의와 그 맥락을 같이 할 수밖에 없는 상황으로 바뀌게 된 것이다. 현 시점에서 이러한 현상을 어떻게 조율해야 할 것인가 하는 고민은 이미 동양의 사유에서 전통의 맥락으로 신형(新型)을 이루겠다는 의미와도 동일한 것이다.



## 제2절 인간의 삶과 생명의 율동성

연구자는 앞에서 현대 동양의 회화가 직면한 내·외적 문제를 과거와 현대·전통과 시대의 관점에서 다각도로 분석 그 상관관계를 도출했다. 멀리는 서예로부터 촉발된 용필법과 사상적인 면모를 살피고, 그것이 회화로 전이(轉移)된 과정에서 발생한 필법과 매재의 용법 등을 고찰했다. 또한 양자(서예·회화)의 양식을 체계적으로 전승해 온 옛 화가들의 역사적인 면면과 그들의 화론을 탐문했다. 특히 동양인의 자연관을 중점으로 환경·과학·사유의 개념이 회화에 미치는 영향을 심찰하고 그에 따른 매체변화의 여러 원인을 규명했다.

이러한 일련의 용필, 용묵법은 표현제재(表現製材)의 성분과 성질에 따라 적용의 방법을 달리해야 된다는 점을 유추할 수 있다. 특히 현대 과학의 발달은 환경의 변화를 부추겨 자연을 인식하는 사유의 개념 또한 다변화 됐다. 따라서 회화의 속성 또한 결국 주변 환경의 변화에 민감하게 반응해 동양회화의 성격을 바꾸어 놓게 된다. 이는 연구자가 현대 회화의 현실에 직면해 그동안 연구해 온 회화 전반을 재점검해야 할 당면과제로 인식하게 했다. 따라서 동양회화에 대한 시대적 관점과 문제점을 들추어냄으로써 연구자의 회화, 특히 자연 표현에 있어 여러 난맥과 입장을 다양한 방법으로 분석하는 계기를 만들었다. 이를 통하여 연구자는 그간 지속적으로 연구해오던 자연 표현의 용법 즉, 용필·포치·채색을 비롯해 자연관의 현대적 관점에 이르기 까지 화육법을 근거로 한 자연을 표현하는 화법을 연구했다.

특히 산수화의 준법에 있어 “제4장 전형(典型)의 체험과 형식미의 추구” 에서는 고대 준법을 토대로 한 연구자의 연구 준법을 만들어 그 형식과 의미를 논증한바 있다. 연구자는 이에 머무르지 않고 이러한 연구 결과를 중심으로 더욱 변화된 자연 표현(산수화)의 형식을 갖추었다. 이에 따라 그동안 전통화법에 의존하여 표현하던 실경산수 표현 형식을 일단락하고 동시대적 관점을 도입했다. 다만 여기에서는 연구자의 용필 변용이 전통 필법의 전형에 두고 있어 그 변화적 개념을 화법과 일부 재료의 용법 연구에 국한 하고 있다. 특히 변용된 이 화법은 현대 자연환경으로부터 도출되는 자연관의 관점을 토대로 변화할

수밖에 없는 당위성을 도출 하는데 목적을 두고 있다. 이에 따라 연구자는 회화적 독창성을 구가하기 위해 그 형식을 전통회화에서 차용, 이전의 형식에서 탈피, 변화된 조형 형식을 갖추게 되었다. 특히 구체적인 표현 방법으로 전통적 관념성을 현대적 심미감에 적용했으며, 자연에 내재된 골기를 간략화한 추상적 의미를 더욱 확대 하였다. 이는 이제껏 연구자가 전통 준법의 개념으로 표현하던 산수의 형식을 벗어나 현대적 조형 형식으로 전환하는 과정에 들어섰음을 말한다.

이러한 연구 근거는 이미 본고의 <박사학위 청구전> 120)에 발표된 바 있는 출품작을 중심으로 구성했다. 따라서 작품분석에 있어 크게 두 형식으로 나누었는데, 먼저 ‘제2절 인간의 삶과 생명의 율동성’을 논하고 다음으로 ‘제3절 자연의 순리와 순환’에 의한 선율을 논했다. 따라서 제5장 2절에서는 전답(田畓)과 천수답(天水畓)<sup>121)</sup>의 경계선(이랑과 고랑)을 통해 표현의 의미를 도출하고 제5장 3절에서는 바다의 파상문을 연구 했다. 특히 이 두 표현 형식, 즉 제5장 2절, 3절은 서로 그 형식과 표현의 의미가 연계되어 표현된 것으로 유사한 관점으로 구성됐다.

미를 회화적으로 객관화 한다는 것은 하루아침에 이루어질 수 없는 것으로 이는 부단한 노력에 의한 결과물로 가능하다. 따라서 회화에 있어 미적 표현이란 소통과 이해를 바탕으로 아름다움 자체를 일반화 내지 객관화시킨다는 것을 의미한다. 이 경우 아름다움은 두 가지의 유형으로 구분할 수 있다. 즉 직관적 개념의 실재적 아름다움과 이해(理解) 개념의 체계화된 관습과 학습에 의한 심미적 아름다움이다. 실재적 아름다움이란 주관과 단순한 판단에 의해 얻어지는 것이 아니라 점·선·면·색채 및 공간 따위의 미적 성질의 조화로 결합된 자연미를 말한다. 즉 미에 있어 본래적인 아름다움을 주장한 것이다. 반면에 심미적 아름다움이라는 것은 선형적이거나 모종의 관계적 개념의 의미를 융합한 것으로 그 대상이 척도·비례·균형 등과 같은 선의 조건과 합치됨으로써 아름다움이 성립된다. 이러한 아름다움은 직관에 의한 개념이며, 미적인 것의 일반

120) 이지호, 박사학위 청구전, 대동 갤러리, 2007. 10. 11. (전남 광주시 동구 금남로 3가 3-7).

121) 천수답(天水畓) : 천둥지기라고도 하며, 비가 와야 모를 심을 수 있는 논을 말한다.

적 추상개념을 의미한 것으로 이는 자연미와 예술미로 표현된다. 그러므로 미적인 대상은 대개 자연미와 예술미로 구별되며, 이 양자는 서로 대립적 관계로 존재한다. 자연미는 자연계에 있는 그대로의 아름다운 것을 말하며, 즉 자연계에 나타난 현상의 미로 풍경이나 생물(生物)의 미를 의미한다. 이러한 자연미의 세계는 천연의 자연이 있는가 하면 인공의 자연도 존재한다. 그러나 자연에 인공이 가미되는 것에 대해서는 정도의 차이에서 그 의미가 달라진다. 이를테면 산중의 정자나 암자, 또는 초가 등에서와 같이 대상과의 일체성, 즉 조화를 이루려고 한다는 점에서는 도시의 그것, 즉 실용의 목적으로 구성된 인공물과는 많은 차이를 드러낸다. 이와 관련하여 소비에트의 미학자 모이세이 까간은 “미가 인간이 만들어 낸 현상계의 모든 사물 중에서도 발견할 수 있다”고 하여 일련의 목적의식에 의해 그 의미가 은연히 도출됨을 말하고 있다.

미는 자연과 인간의 삶 외에 인간에 의해 창조된 사물들의 세계 속에도 존재한다. 물론 여기에서도, 비록 특수한 방식으로 현상하기는 하지만, 실재와 이상의 일치라는 보편적인 미의 법칙이 작용한다. 그러한 고유성은 사물의 미가 인간 손의 작품이며, 대개의 경우 창조하려는 대상에 미를 부여하려는, 인간의 의식적이며 목적의식적인 노력을 통해 발생한다는 사실에서 비롯된다. 122)

이와 같이 미가 형성되고 그것을 인식해 내기까지 선험적·직관적 경험으로부터 시작해 그것이 인간의 심미 감정에 형성되고 내재되어 있음을 알 수 있다. 연구자는 이와 같은 관점(선험·직관)을 토대로 인간의 순박한 삶이 자연 속에 순응해 살아가는 현상을 포착하고, 거기에서 얻은 감흥을 선(線)의 율동(律動), 자연의 음율(音律)로 표현하였다. 특히 연구자는 이러한 현대적 회화를 모색하는 과정에서 김환기(金煥基)<sup>123)</sup>의 작품에 감화돼 그 표현의 일부를 모델로 했다. 이는 김환기가 회화적으로는 서양화의 재료기법에 의존하여 점묘로써 표현하고 있지만, 이미 그 깊은 표현의 속내는 한국적 모티브를 표방하고 있다는 것 때문이다. 다만 연구자는 필획의 연속성에 의존해 자연의 형상을 표

122) 모이세이 까간 지음, 진중권 옮김, 『미학 강의1』, 도서출판 새길, 1998, P. 157.

123) 김환기(金煥基 : 1913~1974) : 전남 신안 출신의 화가로 신 사실파(新寫實派)를 조직, 모더니즘 운동을 전개 하였다. 구체적인 이미지 대신 연속적인 사각 공간 속에 점묘를 사용하여 한국 근대 회화의 추상적 방향의 선구자 역할을 하였다.

방하는 반면, 김환기는 점묘의 연속성으로서 서정성을 표현하고 있다는 점이 다를 뿐이다. 김환기는 민족적 정서 또는 시적 감응을 추상적 아름다움으로 승화시킨 화가로 연구자의 표현 형식에 그 표현의 의미와 관련하여 유사한 형식과 관점을 부여하고 있다. 이렇게 자연에 감화(感化)된 표현의 발상은 <남해의 절경(南海의 絶景) I> [도49]로부터 비롯된다. 이는 이전의 전통 산수화의 개념에서 벗어나 천수답(天水畓)을 이루고 있는 이랑과 고랑의 구조에서 회화적 정의를 찾으려는 연구자의 의지와도 상통한다. 이러한 표현 형식은 일정 기간이 지난 뒤 <남해의 절경(南海의 絶景) II> [도50]에 이르러 조형적 변화를 가져와 선형은 더욱 은유적이거나 추상적 형식을 취하고 색채와 원법은 민화적 조형 형식을 갖추게 된다.

일명 다랑이 마을(비탈진 산골짜기의 층층의 좁고 작은 논배미)은 조그만 남해 바다 마을을 대상으로 하고 있다. 이곳 천수답은 최소한의 인위성만을 유지한 채 인간의 삶과 자연이 조화를 이룬 또 다른 자연, 즉 제2의 자연적 산물이다. 물론 이와 같은 유형의 자연현상은 여기에 한정된 것이 아니고 인간의 삶 주변 곳곳에서 발견된다. 거기에는 논밭을 포함한 여러 천연과 인공의 복합물, 즉 폭포·하천·산속의 오솔길 등 조금만 관심을 두고 찾아보면 주변에서 어렵지 않게 찾아 낼 수 있다. 이렇듯 자연과 환경적인 면에서 미적 대상을 찾아 회화적 표현 형식으로 전환하기 위해서는 전통 산수에서 보이는 대관적(大觀的)적 견지와 달리 표현 형식과 그 의미가 다소 차이를 드러낸다. 이는 인간의 삶 근처에서 생성된 것으로 인간의 인위성이 가미된 자연 환경의 관점에서 그 의미를 모색한다는 점 때문이다. 이에 따라 연구자는 이를 단순히 천수답의 형상을 표방하는 것에 머무르지 않고, 자연의 섭리에 따르려는 인간의 심미(審美)와 관련짓고 있다. 따라서 연구자는 천수답을 이루고 있는 선형의 흐름에 동조하며 울성·여운(餘韻)·공간미에서 음율(音律)과 하모니를 심추(深抽)하는데 목적을 두었다. 결국 이러한 표현의 요체는 대상의 골기(骨氣)에 있으며, 그 골기에서 인간과 자연의 참 모습을 탐문해야 한다.

<남해의 절경 I>에 표현되었듯 사람들은 하늘만을 의지한 채 논이 고랑과 이랑을 만들어 낸 것으로 거기에는 과도한 조작이 배제된 자연 중심의 묘(妙)

가 형성되었는데, 여기에서 자연을 미화시켜 나아가려는 인간의 원초적 심정을 읽어낼 수 있다. 이러한 의미에서 모이세이 까간<sup>124)</sup>은 본질적인 노동의 자유로움을 통해 예술적 창조의 과정을 거치게 됨을 잘 설명해 주고 있다.

바로 노동이 건축과 응용 예술 분야에서 예술적 창조를 위한 기술적 토대였으며, 그것이 인간의 손에 만들고자 하는 대상과 도구에 미적인 형식을 부여할 수 있는 권능을 쥐어 주었다. 엥겔스는 『원숭이의 인간화 과정에서 노동의 역할』 속에서 다음과 같이 서술했다. 최초 돌맹이가 인간의 손에 의해 칼로 가공될 때까지, 그에 비하면 우리가 알려진 역사적 시간이 아무것도 아닐 정도의 (기나긴) 시간이 걸렸을 것이다. 하지만 결정적인 일보는 내디져졌다. 손이 자유로워졌고 날로 새로운 손재주가 발달할 수 있으며, 그럼으로써 얻어진 더욱 큰 조형력은 세대에서 세대로 전달되고 또 증대 되었다.<sup>125)</sup>

이에 관해 연구자가 2005년에 발표한 〈율(律)－생성(生成) I〉 [도51]의 그림에서 그 의미가 더욱 뚜렷이 나타나는데, 그 표현 대상으로 남도 지방의 녹차밭을 소재로 하고 있다. 여기에서도 〈남해의 절경 I〉 [도49]과 마찬가지로 산의 지형을 따라 곡선으로 골을 이룬 녹차밭 또한 자연과 인간이 만든 미적(美的) 물상(物象)의 풍경을 이루고 있다. 연구자는 이러한 풍경을 형상화 하는데 있어 표현의 가장 주된 요체를 선형에 두고 있으며, 특히 그 선(線)에 존재하는 시간성, 즉 시간의 흐름에 관점을 두고 있다. 사람들은 이러한 자연 환경의 선적인 이미지를 통해 시간의 연속성을 쉽게 포착하게 된다. 여기에서 시간성이란 단순히 오래된 것의 의미에 머무르지 않고, 자연 표상에 나타난 역동적인 선형에 의한 시지각적(示知覺的)인 감각을 말한다. 시간의 흐름은 직선보다 곡선으로부터 그 느낌을 실감할 수 있으며, 특히 생동한 변화의 폭이 클수록 더욱 뚜렷해진다. 따라서 연구자는 이 그림에서 하나의 일관된 질서를 이루는 곡선으로부터 시간의 의미를 도출하려 한 것이다.

일반적으로 시간의 요소는 점에서 볼 수 있었던 경우보다도 선에서 훨씬 뚜렷이 인식될 수 있다. 길이는 이미 하나의 시간 개념이다. 손가락으로 직선을 따라 가는 것과, 한 곡선을

124) 모이세이 사모일로비치 까간( Moisei Samoilovich Kagan : 1921~ ) : 우크라이나 키예프 출생으로 저서에는 『마르크스-레닌주의 미학강의』와 『인간의 활동』 등이 있다.

125) 모이세이 까간 지음, 진중권 옮김, 『미학강의1』, 도서출판 새길, 1998, P. 260.

따라가는 것은, 비록 그 길이가 동일하다 할지라도 시간적으로 서로 상이 하며, 곡선이 동적(動的)이면 동적 일수록 더욱 더 이것은 점점 시간적으로 연장되어진다. 이와 같이 선에서는 시간 적용의 가능성이 매우 다양하다. 수평선이나 수직선에서의 시간의 적용은 길이가 같을 지라도 내적으로는 다른 색채를 띠고 있다. 또한 실제에 있어서도 아마 그 다른 길이가 문제되고 있는 것일 것이다. 126)

〈울-생성 I〉 [도51]에서는 자연의 울동, 즉 거기에서 나오는 음울을 바탕으로 하고 있다. 그 음울은 사람마다 마음에 내재된 하나의 음악이며, 자연을 노래하려는 인간의 원초적 감흥으로부터 나온다. 보통 사람들이 이러한 선의 울성을 보고 즉시 회화적 감흥을 유추해 낸다는 것이 어려울 수 있으나 그것을 음악적 리듬과 연관짓는 것은 그리 어렵지 않다. 이는 대상으로부터 하나의 형식을 끌어내려는 인간의 선한 마음이며 자연으로 회귀(回歸)하려는 본능이다. 따라서 이러한 마음이 더욱 심화되려면 자연에 대한 체험과 심찰에 의해서만 가능하다. 이때 비로소 실재성과 비실재성, 눈에 보이는 것과 보이지 않는 것 사이에 놓인 정신은 더 고결한 감성으로 나아가게 된다. 이것이야말로 연구자가 표현하고자하는 자연과 삶의 일원성, 즉 울림이며 가락(歌樂)이다. 따라서 연구자는 이 지점에서 표현 대상의 요체를 일종의 골체(骨體)로 표현, 그것이 시각 작용에 있어, 보다 더 쉽게 이해되도록 하려는 것이다. 이렇듯 자연의 음악성을 이해하는데 도움이 되는 얘기는 순자(荀子:298?~238?)<sup>127)</sup>의 『악론(樂論)』에서 찾아 볼 수 있다.

음악이란 즐기는 것으로, 사람의 감정으로서는 없을 수 없는 것이다. 그러므로 사람은 즐거움이 없을 수 없고, 즐거우면 곧 필연적으로 소리로 발하게 되며 동작으로 표현하게 된다……. (夫樂者樂也, 人精之所必不免也, 故人不能無樂, 樂則必發於聲音, 形於動靜)……. 그러므로 악교를 행하면 성정이 맑아지고, 예교를 익히면 아름다운 행실이 이루어진다. 눈과 귀가 밝아지고 행실에 있어서 혈기가 평온해지며, 그러므로 음악이란 즐기는 것이니 군자는 그 도를 얻는 것을 즐거워하고, 소인은 그 바라는 바를 얻는 것을 즐거워한다. (故樂行而志

126) 칸딘스키, 차봉희, 『칸딘스키의 예술론2』, 열화당, 1996, p. 87.

127) 순자(荀子 : BC 298?~BC 238?) : 중국 전국시대 말기의 조(趙)나라 사상가로 순자의 사상은 공자(孔子)와 자궁(子弓)을 스승으로 하고 유가(儒家)의 실천 도덕을 바탕으로 한층 합리적 논리를 펼쳤다. 그의 사상사적 위치는 서양 철학사상의 아리스토텔레스에 비교된다. 현존하는 『순자』 20권 32편은 한나라의 유향(劉向)이 당시 있었던 322편을 편집한 것이다.

清, 禮修而行成, 耳目聰明, 血氣和平, 故曰樂者樂也, 君子樂得其道, 小人樂得其欲) 128)

선형에서 그 음악성을 유추해 내려는 심정은 이미 동양인의 의식과 무의식에 내재되어 있는데, 그 현상의 발단은 주역의 음양론으로부터 시작된다. 특히 도가에서는 자연을 일정한 법칙(도)에 의해 움직이는 것으로 보았으며, 무위(無爲)하고 자연스러운 것이 가장 올바른 도리로 여겼다. 이러한 관점은 회화적 심미관으로 관철되어 회화 창작의 의지를 갈망하기에 이르고 그것이 곧 필획의 선이며 동양회화의 정수가 된다. 따라서 화가들은 더욱 고상하고 아취(雅趣)있는 성격의 표현 형식을 사의(寫意)화 하는 고도의 용필법을 갖추게 된다. 연구자는 이러한 선형의 의미에 동(動)하여 사물의 외적 대상을 표현함에 있어, 단지 선(線)의 도형 형식에 머무르지 않고 이를 조형미의 핵심 수단으로 삼고자 한다. 《율-생성(律-生成) I》 [53]은 그러한 의미를 전제로 자연에 내재된 율성을 부여하려는 집요한 학습의 결과물이다. 이는 인간과 자연 간의 조화와 영적 교섭에 따른 정신적 가치의 개념을 표방하고 그것을 따르려 한 것이다.

이렇듯 연구자가 제2절에서 표방하려는 키워드는 선(線)이다. 여기에서 선은 흐름이고 운동이며 생동감이다. 굵고 가늘고 크고 짧은 형태의 필선이 서로 어우러져 있을 때, 회화적 미학적 의미는 참으로 다양하다. 흐름을 방해하거나 서로 조화를 이루지 못하는 선은 화맥을 끊고 기운을 막는다. 미국의 철학자 수잔 랭거<sup>129)</sup>는 예술의 구조를 긴장과 이완·균형과 불균형·울동적 통일성의 연속선상으로 보고 거기에 나타난 생명 활동도 그와 같다고 하였다.<sup>130)</sup> 위와 같은 수잔 랭거의 견해를 통해 예술의 생명 형식은 평형을 유지하려는 유기체적 형식임을 인식시키고 있다.

연구자는 그동안 자연을 표현함에 있어 전통을 토대로 표현 형식을 갖추어 왔음을 피력해 왔다. 그러나 거기에는 대상의 닳음(실경)에 관념적 성격을 갖추려 했던 것으로, 그 형(形)을 해체하거나 극도의 함축적인 표현 방식을 피해

128) 서복관 저, 권덕주 외, 『중국 예술정신』, 동문선, 1990, pp. 50~51.

129) 수잔 랭거(1895~1985) : 미국의 철학자, 심리학자, 미학 연구자.

130) 장과 지음, 유중하·백승도·이보경·양태은·이용재 옮김, 『동양과 서양 그리고 미학』, 푸른 숲, 1988, p. 306.

왔다. 이 때문에 <율(律)－생성(生成)Ⅱ> [도52]를 비롯해 <율(律)－장원선람(張遠線濼)Ⅰ> [도53]과 <율(律)－장원선람(張遠線濼)Ⅱ> [도54]에 이르러 대상의 전형(前形)으로부터 해방되는 표현 방식으로 이루어져 있다. 특히 여기에서는 관념성의 의미를 확대하려는 것으로 연구자는 추상성을 심화하려는 의도가 중심을 이룬다. 또한 이 그림들의 특징은 자연의 경외감으로부터 벗어나 오히려 유희적 성격이 짙다. 위의 [도53]·[도54]에서 보여 주듯 연구자는 자연을 표현하는 심경을 의식(자연)과 무의식(용필)의 흐름에 맡기고 있다.

모든 선형에는 일련의 음(音)·율(律)이 존재한다. 연구자는 이전의 전통적 산수체험에서는 자연주의적 실재를 빌려와 그 정형(실경)에 구속되어 기존 양식의 범위를 크게 벗어나지 못했다. 그러나 여기에서는 자연의 외형을 구체화하는 것을 거부하고 오히려 연구자만의 창의적 양식을 만들어 내는데 중점을 두었다. 연구자는 이러한 표현 형식을 통해 대상의 내적 의미에 더욱 충실해 자연의 본질에 다가가려는 의지를 더욱 선명하게 표출했다. 이 같은 의미로서 추상화의 선구자였던 칸딘스키<sup>131)</sup>는 모든 사물로부터 내면의 소리에 귀 기울일 것을 다음과 같이 주문하고 있다.

모든 사물의 비밀스러운 영혼을 체험하는 것이 내적인 시선이라고 불린다. 이 시선은 딱딱한 껍질을 통하여, 즉 외적인 형태를 통해 사물의 내적인 것에 침투해 들며, 모든 감각을 가지고 내적인 숨소리를 수용하게 된다. 이러한 고동이 물질의 삶을 위한 하나의 징표이다. 죽은 물질이 살아서 몸을 떨게 되는 것이다. 세계가 전체적으로 울려 퍼지듯이, 어떤 임의의 사물, 즉 그것이 점이건 선이건 담배꽂초이건 바지의 단추 구멍이건 어쨌든 간에, 그것은 그 자신의 고유한 내적인 울림을 지니고 있다. 왜냐하면 그것이 생명 있는, 울리는 우주의 통일성에 소속되어 있기 때문이다. 개개 사물의 내적인 목소리는 고립되어 울리는 것이 아니라, 공간 음악으로서의 조화를 이루며 함께 울린다.<sup>132)</sup>

<한촌답가(寒村畚歌)> [도55]와 <율(律)－향연(饗宴)Ⅰ> [도56]의 표현 형식에서는 정(停)과 동(動)이라는 상반된 자연의 체험을 보여주고 있다. 전자는

131) 칸딘스키 Wassily Kandinsky(1866~1944) : 러시아 출신이자 프랑스 화가이다. 추상(抽象) 창조의 선구자이며, 1895년 프랑스 인상파전에서 모네의 영향을 받았다. 1926년 『점·선·면』을 간행하였고 청기사(靑騎士)를 창립하였다.

132) 칸딘스키, 차봉희, 『칸딘스키의 예술론』, 열화당, 1996, p. 184.



흐름의 연속선상에 있는 시간의 의미를 담고 있으며, 후자는 결(決)의 역동성을 표현하고 있다. 또한 전자는 선(線)의 균형미와 이완을 강조하고 있으며, 후자는 선형의 긴장성으로부터의 조화를 보이려 하고 있다. 연구자는 이러한 양자 비교를 통해, 비록 유사한 유형의 선일지라도 그 표현의 방법에 따라 인식의 관점이 달라진다는 점을 강조하려 했다. 서예의 점획을 논할 때 흔히 점(占)은 머무름의 사고이며 선(線)은 흐름의 사고로 인식되며 기하학(幾何學)의 입장도 선을 점의 움직임으로부터 생겨난 것으로 보고 있다. 즉 선이란 정적(靜的)인 것이 역동적으로 바뀌는 과정에서 생성된 현상으로 인식하고 있다. 이 그림은 이러한 서예의 점획과 기하학의 점에 대한 인식에서 창출된 그 역동적 동세의 표정에 초점을 맞추고 있다.

연구자는 위의 [도51]·[도52]·[도53]·[도54]·[도55]·56]까지의 그림에서 선형에서 파생되는 여러 인식 체계, 즉 역동성·긴장·균형이 갖는 선율의 의미에 관점을 두었다면, <율(律)－향연(饗宴)Ⅱ> [도57]·<율(律)Ⅱ> [도66]은 선형과 채색의 조화에 관점을 두고 있다. 이는 현대 동양인의 자연관이 과거의 현학적 사고에 머무르지 않고 과학 문명과 절충하면서 변화된 조형 의식이 나타나고 있기 때문이다. 그러나 여기에서 색조는 선형 중심에 동조하는 조화의 의미일 뿐이며, 독립된 하나의 면(面)을 형성하는 요체가 아니라는 점이다. 이는 연구자가 회화에 있어 선과 선 사이에 존재하는 채색의 위치를 공간 개념 즉, 하나의 여백(餘白)의 개념으로 인식하고 있기 때문이다. 특히 채색의 색조 표현 형식이 서양 미술과 유사하나 이러한 그림들을 서구적 표현 방식으로 규정할 수 없다. 이는 여기에 발표된 모든 그림들은 과학적 사고에 기초한 것이 아니며, 동양인의 심미 의식에 연관된 사의(寫意)의 관점으로부터 출발하고 있기 때문이다.

<율(律)－향연(饗宴)Ⅲ> [도58]에 표현된 선율은 [도56]·[도57]에서와 같이 조형적 성격이 유사하다. 우선 전자는 사선(斜線)으로 펼쳐지는 선형의 균형과 조화된 색조 표현에 중점을 두고 있으며, 후자는 수평으로 전개되는 선형이 교

차, 근접하여 수형(水形)을 이루고 있다. 특히 <율-향연Ⅲ>은 유명하듯 시간의 연속성과 관련지은 표현 형식이다. 이는 율동하는 선형에 그 신묘(神妙)함을 표출하려는 것으로 측량할 수 없는 선과 선 사이에 오묘한 기운(氣韻)을 이입하려했다. 또한 연구자는 여기에서 일관된 유형의 평이(平易)한 유선형의 조형을 통해, 인간이 자연으로부터 하늘의 위치를 이해하려는 염원을 대유했다. 장언원은 『역대명화기(歷代名畫記)』·「서화지원류(敍畫之源流)」서두에서 자연을 회화로 옮김에 있어 그 역할과 의의를 다음과 같이 말하고 있다

그림이란 교화를 완성하고 인륜을 완성하고 인륜을 도우며 자연의 신비로운 변화를 연구하고(그) 미묘한 이치를 헤아리는 것이다. (이 때문에 그림은) 육경(의 교리)과 같은 역할을 하고, (그 변화가) 네 계절과 나란히 움직인다. (또한) 천연스럽게 발생하는 것이지 인위적인 행위에 의한 것이 아니다.<sup>133)</sup>

연구자는 <율(律)-동(動)Ⅰ> [도59]·<율(律)-동(動)Ⅱ> [도60]·<율(律)-동(動)Ⅲ> [도61]·<선율(線律)Ⅰ> [도62]·<선율(線律)Ⅱ> [도63]·<선율(線律)Ⅲ> [도64]·<율(律)Ⅰ> [도65]의 그림을 통해 수묵(水墨)의 묘(妙)와 채(彩)의 미(美)가 어떠한 위치에서 조화를 이루어 낼 수 있는지에 관점을 두었다. 여기에서 선은 서로 유사한 유형을 이루는데, 서로 중복되거나 반복되는 구성에서 각각의 독립적인 형식미를 찾아내기란 그리 쉽지 않다. 그러나 연구자는 이러한 형식의 조형을 통해서 선의 내적 조직으로부터 조밀한, 그러나 일관된 하나의 의미를 도출해 내고자 했다. 그것은 율동·균일·반복·속도·시간·일방향성·경쾌함 그리고 다층적 아름다움 등 이러한 것들로부터 자연의 진의를 구가해 낸 것이다. 특히[도60]·[도63]·[도64]는 표현하고 있는 수묵과 채(彩)의 관계에 따른 용필법이 적용됐다. [도62]에서의 치밀한 필획이 [도65]에서는 굵고 분방함으로 변화된다. 이 같은 용필의 이면에는 채색과의 조화를 염두에 둔 것으로 그 선형의 흐름에 동조하면서 색조와 묵법을 전개하였다.[도65]·<율(律)Ⅱ> [도66]는 [도61]에 표현된 것과 그 맥을 같이 하고 있다. 특히 여기에서는 <선율(線律)Ⅰ> [도64]을 전형(典型)으로 수묵 중

133) 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기』, 시공사, 2008, p. 10.

심의 표현과 채색 중심의 차이를 명료하게 느낄 수 있다.

이렇듯 연구자는 천수답을 표현함에 있어 선의 율성을 표출해 자연으로부터 그 미적 감흥을 교감하려 했다. 따라서 용필·용묵·용색의 운용법을 통해 자연과 인간이 일체화를 이루려는 그 염원을 선형에 담아 동양 전통의 정신 원리와 현대적 자연관을 동시에 표출하고자 했다. 특히 이러한 연구관점을 연구자의 회화 전반에 반영하여 자연을 표현하는 필법과 재료의 운용법을 통해 화법 변용을 꾀하고자 했다. 그러나 단순히 사상적 배경이나 그 필법의 원리에만 집착한다면 현대 회화 정신과 괴리(乖離)를 극복해 나갈 수 없을 것이다. 따라서 전통적인 용필법이 현대 동양회화에 어떻게 전개되는지, 개선책은 없는지, 있다면 방법은 무엇이며, 그 적용의 범위는 어디까지인지를 탐문해 해결점을 도출 했다. 이에 따라 전통과 현대의 관점을 심찰해 자연과 인간이 서로 어우러진 그 동조적 구성관계를 회화적으로 재조명해 시대정신의 의미를 찾아내고자 한다.

### 제3절 자연의 순리와 순환적 선율

위의 제2절 ‘인간의 삶과 생명의 율동성’의 논점은 인간이 자연에 순응해 살아가는 현상을 포착한 표현 형식으로 천수답(天水畚)이라는 경물(景物)에서 표출되는 선형을 그 표현의 요체로 삼았다. 따라서 제2절에서는 자연환경에서 얻은 감흥을 선(線)의 율동(律動)과 자연의 음율(音律)이라는 표현 형식으로 형상화 했다. 이에 연(聯)하여 연구자는 바다위에 표출된 파상문(波象紋)을 통해 천수답과는 또 다른 유형의 선형에서 그 조형 요소를 찾아냈다. 따라서 제3절의 표현 형식은 역동하는 바다의 물결로부터 형상의 본질과 그 의미를 갖춘 조형 형식을 도출하기에 이른다. 여기에 표현된 파상문은 연구자의 근저에서 요동치는 바다를 중심으로 하고 있다. 바다는 우리 내 인간사와 깊이 연루된 그(물결) 실존적 가치를 비롯한 다양한 인식 체계를 반영한 사유의 대상이다. 또한 바다는 광활한 우주의 연장선상에 있는 영혼의 통로이자 원시성의 모태로 인식된 자연의 근원성을 갖추고 있다. 이렇듯 연구자에게 있어 바다는 초자연적 신비주의로 감화(感化)된 신(神)·구(懼)·몽(夢)·희(喜)·비(悲) 등의 심상으로 각인돼 일종의 카테고리 형성을 하고 있다. 연구자는 이러한 바다의 광의적 현상으로부터 파문(波紋)의 문리(紋理)를 포착해서 바다의 표면에서 전개되는 이 물리적 현상을 표출하고자 했다. 다만 바다의 이러한 외적 표상은 한정된 단형(單形)의 곡선으로 이루어져 있는데, 이는 그 가변성을 요구하는 회화적 특성에 반하는 성향으로 비취질 수도 있다. 그럼에도 불구하고 파상문(波象紋)을 연구하려는 이유는 원시적 자연현상의 본질에 접근, 현대적 관점에서 자연의 본성을 재고하려는 연구자의 사유적 관점에서 비롯됐다.

바다는 시·공간적으로 제한 없는 가시권을 확보하고 있으며, 오히려 구조적으로 표현에 직결성을 갖추고 있다. 특히 연구자의 가장 큰 관점인 그 율동적 표상(表象)은 무한한 표현의 잠재적 가능성을 제시하고 있다. 연구자의 물결 표현은 파상문의 중첩과 교환으로부터 비롯한다. 따라서 물결의 그 역동적(力動的) 요동(搖動)으로부터 연구자의 회화적 기능을 정의할 실마리를 찾고자 했다. 특히 물결의 이중적 현상은 그 단조로운 형태의 실존적 표현에 극적인 상

황을 전개해 물결이 정적이면서도 역동적인 표상을 제공, 회화적으로 다원적 사유관을 형성한다. 또한 표현대상이 우주론적 공간을 부여해 물(物)·신(神) 양자에 발현된 심미 의식과의 그 연동(聯動)이 어렵지 않다. 이러한 파문의 형상에 표출되는 즉물적(卽物的) 가시성은 그 의미를 포괄하거나 통찰하는데 있어 유연성을 제공하고 있다. 연구자는 파상문의 이러한 여러 특성을 구체화함으로써 추상화된 상(象)을 통해 그 형(形)의 본질을 구현하려는 것이다. 따라서 하나의 거대한 판형으로 연결된 파상문을 개체로 분리, 그 특성을 구현해 내고자 했다. 이는 이미 연구자의 심정(心情)이 바다를 하나의 현상으로만 보지 않고 실제적 물경(物景)을 떠나 환기(喚起)와 잔상(殘像)에 의존하려 하기 때문이다.

따라서 연구자의 표현 주체는 무위적 표현 방법인 직관으로부터 시작해 객관적 사유관으로 귀착되게 된다. 먼저 구조적으로 바다의 표상만을 읊기는 한계를 벗어나려는 것이 연구자의 의지이며 곧 표현의 다양성을 추구하고자 한 것이다. 또한 표현 형상을 균(均)·율(律)·생(生)·동(動) 등의 함축적 의미를 표출하는데 관점을 두고 있다. 이에 따라 물결이 지니고 있는 단순성·균형·질서 등의 반복된 통일성을 통해 결국 선과 색의 상호 교환으로 이루어지는 역동성 추구에 중요한 의미를 두고 있다.

보기에 따라 파상문의 표현 형식이 그 간의 표현에 비해 너무 단편적 형식으로 비춰질 수 있다. 그러나 연구자는 이에 관해 이미 앞서 구체적으로 자연 표현을 통해 준과 준으로 형성된 치밀한 전통 산수화법을 구사했음을 재차 확인한다. 따라서 연구자는 파상문 표현에 따른 조형적인 전형(典型)은 전통 필법으로부터 찾을 수 있는데, 그 자연 형상의 골기와 심연(深衍)한 기운은 그로부터 비롯된다. 이렇듯 골기와 기운을 구가하려는 의지의 일환으로 필획의 운용을 단순화 했다. 그러나 연구자의 파상문 표현 형식이 오직 그 형태의 단조로움에 의지해 그 의미를 함축하려는 것은 아니다. 이는 그림의 우열이 표현 형태의 면적으로 결정되는 것이 아니기 때문이다. 이에 관하여 당의 오도자(吳道子)는 현종(玄宗)의 명(命)으로 이사훈(李思訓)과 함께 자령강(嘉陵江) 삼백리의 산수를 대동전(大同殿)에 그렸는데, 오도자는 단 하루에 그렸고 그들 모두

가 오묘함에 이르렀다<sup>134</sup>)고 했다. 이는 이사훈이 형사(形似)에 집착했음을 말하고, 오도자는 자연과의 몰아일체(物我一體)의 경지를 추구했음을 이야기 한 것이다. 따라서 이글은 표현의 요체가 물(物)에 있지 않고 신(神)에 있음을 피력한 것으로 형사(形寫)의 간략화와 무관함을 말하고 있다.

파상문의 표현 방법은 크게 여섯 가지(용필·용묵·용색·관념성·조화·향후의 효과)의 관점으로 분류된다. 이는 전통을 토대로 표현의 변용을 피하고 미래를 지향하는 방향으로 나아가겠다는 뜻이기도 하다. 따라서 본고에서는 용필법의 중요성을 강조하고 그 운용법에 대해 면밀히 고찰했다. 특히 파상문을 연구함에 있어 전통의 필법을 바탕으로 한 이유는 현대의 물질주의에 밀려난 필획의 정신적 가치를 재고해 자연에 대한 인간의 순수한 심미의식을 도출하려는 일환이다.

그래서 진일보한 전통필묵의 학습은 현대 동양화의 수준을 높이는 데 있어서 중요한 조건 중의 하나이다. 그러나 전통을 배우는 관점은 옳아야 하며 방향 또한 옳아야 한다. 현대의 우수한 동양화가는 그저 전통필묵의 맹목적인 모방자가 아니라, 시대에 따라, 생활의 필요에 따라 고인의 것에서 자신들이 필요로 하는 것을 흡수하여 변화·발전 시켜 새로운 필묵을 창조하여야 한다. 추진출신(推陳出新)은 당연히 새로운 것을 세우는 데에 그 초점을 맞추어야 한다. 우리가 필묵의 계승과 발전을 거론하는 이유가 바로 여기에 있는 것이다.<sup>135</sup>

현대 산수화를 전통 산수의 이념경(理念景)과 비교할 때 시각적 재현에 의거한 사실주의적 실경에 머무르는 경향이 많다. 이러한 현상은 오히려 리얼리티를 획득하지 못하고 있는데, 이는 단순히 서양 풍경화 형식으로 비춰지기도 한다. 이는 자연을 표현하는 현대 화가들과 전통 화가들이 차이를 보이는 것은 이와 같은 관점에서 기인한다. 따라서 화가는 자연 현상을 순수 객관적 물질의 의미를 떠나 그것을 인간의 의식 속에 반영되는 모습대로 묘사한다. 이러한 관점에서 『낮과 밤』의 저자인 러시아의 튜체프<sup>136</sup>)는 자연은 맹목도 무정한 것도

134) 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기(제1권)』, 시공사, 2008, p. 101.

135) 진조복 지음, 김상철 옮김, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1999, p. 101.

136) 튜체프(Fyodor Ivanovich Tyutchev, 1803~1873) : 러시아의 시인으로 그의 작품은 사회의 현실에 대한 이중적인 태도를 반영하였다. 『낮과 밤』을 비롯하여 『키케로』 등 자연에 의탁된 인간의 이성과 감정과의 상극이 격렬하게 펼쳐진다.

아니고 그 속에는 영혼이 있으며, 그러한 본연의 언어로 그 의미를 전달한다,<sup>137)</sup>고 하였다. 이렇듯 철저한 사실주의 예술가조차도 자연을 인간의 영혼이 깃든 거울로 보고 있다는 생각을 표명한 것에 대해, 현대 화가들이 되새겨 볼 일이다. 이는 자연에서 인간 영혼의 아름다운 측면을 찾고, 그것을 밝혀내는 것이 예술가의 과제이기 때문이다. 연구자는 이러한 자연의 법칙 속에서 오감으로 전해오는 울림 <파도와 함께 춤을(The Wave which Dances)> [도71]의 역동적인 느낌을 파상문(波象紋)에서 찾아내 이 같은 조형 형식을 구사하게 되었다. 그 표현 방법으로는 크게 발묵(潑墨)·발색(發色)의 표현 방법과 채묵(彩墨)·채색(彩色)으로 분류했다. 따라서 <선율람람(線律濼濼)> [도67]과 <눈부신 물결(Dazzling Wave)> [도74]은 발묵과 발색에 관계하고 <결-피어오르다(Waves - Blooming)> [도72]·<허전한 마음(Empties a Mind)> [도90]은 채묵과 채색에 속한다. 그러나 이 두 표현형식은 독립된 형식으로 표현돼 있지 않고 서로 절충하거나 상호작용하고 있다.

연구자는 파상문 표현 형식 전반에 선형(線形)을 통한 음율(音律)의 활성화 중점을 두고 있다. 이는 바다의 물결에서 파생되는 음악적인 선율, 즉 물결의 율성이 마음속의 악보로 각인되어 연구자의 심성에 깊은 여운을 남기고 있기 때문이다. 사람들은 흔히 자신들의 삶의 근저에서 행해지는 여러 현상들을 개 개인의 예술 영역에 끌어 들이기를 주저하지 않는다. 이 같은 경향은 연구자에게도 동일하게 적용돼 주변 환경에서 조형 형식을 탐문해 왔다. 이렇게 함으로써 연구자 자신의 서정과 심미적 성향이 그대로 표현 형식으로 도출, 자연에 대한 진정한 감응과 교감을 얻을 수 있기 때문이다. 그래서 여기에 표현된 파상문은 거칠거나 그렇지 않거나 그것은 곧, 연구자의 심성(心聲)이 되어 음악으로 그려지고 가락으로 그려졌다. 이 같은 의미는 조형성과 공간의 개념에서 이해를 얻을 수 있는데, 마크 로스코<sup>138)</sup>는 다음 글에서 음악성에 의해 조형적 형태가 이루어진다고 말하고 있다. <결-흐르다(The Wave Flows)> [도69]·<금빛 물결(Golden Wave)> [도88]

137) 모이세이 까간 지음, 진중권 옮김, 『미학강의1』, 도서출판 새길, 1998, p. 282.

138) 마크 로스코(Mark Rothko : 1903 ~1970) : 추상 회화의 본질과 형상에서 혁명을 일으킨 화가다.

어떤 조형 작품이라도 자세히 살펴보면 특정한 매체의 표현 방식만을 사용하지 않는다는 사실을 알 수 있다. 화면과의 관계에서 움직임은 화면에서 멀어지기도 하고, 화면을 향해 나아가면서 동시에 화면을 가로 지르기도 한다. 이는 회화적 경험의 수단이다. 이것은 마치 음악과 같다. 음악도 음계의 변화나 리듬, 박자와 함께 앞으로 진행되는 시간 속에서의 움직임과 같은 음악적 발언 외에 다른 방식을 생각 하기란 불가능하다. 최근에는 음악이 수직적 하모니를 이용해 음악이 가지는 공간적인 느낌을 부여하려고 하며, 그림은 리듬을 타는 간격을 모티브로 활용해서 시간의 느낌을 만들려고 한다.<sup>139)</sup>

음악과 회화의 요소는 서로의 비유를 통해 의도하는 바를 일종의 형태(形態)로서 표출한다. 따라서 사람들은 색상의 돌출과 후퇴·선의 방향과 자세·질감의 경중·명암 등을 통해 음악적 리듬을 감지해 낼 수 있다. <線律濼濼> [도69]의 물결의 파장에서부터 <평화의 물결(Wave of Peace)> [도68]·<결-흐르다(The wave Flows)> [도69] 등에서 음악적 성향은 매우 뚜렷해지는데, 특히 <격정의 울(Wild-Waves)> [도70]·<녹색-멜로디(Green-Melody)> [73]·<결-피어오르다(Waves-Blooming)> [도72]에서 보이듯 선율의 울림이 조형 전면에 나타난다. 여기에서는 발목 표현효과를 통해 여백을 압도, 선과 선의 차이를 줄여 선형의 울림(울성)에 의한 명상(冥想)의 의미를 탐문하려 했다.

물의 파문, 즉 물결의 포말을 형상화해 내는 것은 물상(物象)에서 시간을 잡아두는 것과 같은 것으로 운(雲)이나 우(雨)에서도 쉽게 포착해낼 수 있다. <역동의 결-피어오르다(Wild Waves-Blooming)> [75]와 <황혼의 물결(Wave of Dusk)> [도76]은 일말의 초현실적인 상흔(象痕)을 남기고 있는데, <결의 진동(The Trembling Wave)> [도84]에서도 그 같은 의미의 메시지를 이해할 수 있다. 그것은 의식 속에서만 존재하는 무형의 시간을 표현한 것으로 여기에 표출된 시간성 때문에 형상적 개념은 혼성되어 나타나기도 한다. 그것은 바다의 물결이 순간순간 변화며 다시 유사한 형태로 소생한다는 점 때문인데, 이러한 현상은 곡선의 본질을 재인식할 수 있는 기회를 제공하고 있다. 일찍이 고대 중국인들은 하늘에서 상을 이루고 땅에서는 형을 이룬다고 생각하여 형(形)과 상(象)을 구별, 형은 실체이고 상은 허체로 인식했다. 중국인은 상을 중시했는

139) 마크 로스코 지음, 크리스토퍼 로스코 편집, 김순희 옮김, 『예술가의 리얼리티』, 다빈치, 2007, p. 125.



데, 실체의 형이 아닌 허성의 상만이 우주의 기와 통할 수 있다고 여겼다. 그래서 사람들은 형으로부터 상의 진의(眞意)를 탐문하기 위해 성정(性情)을 순화시키고 미의 체험을 통해 상을 인식해 냈다.

예술적·형상적 사유는 추상적·논리적 사유보다 상당히 앞서서 형성되었다. 이는 형상을 통한 인식이 인식 과정에서 주관의 자기 추상화를 요구하지 않기 때문이다. 예술이 형성된 그 시기에 인간들에게는 그러한 자기 추상화란 불가능했다. 이는 그들이 아직 자신들과 외부 세계, 즉 자연 사이의 차이점을 인식하지 못하고 있었기 때문이다. 레닌은 이렇게 말했다. 자연으로부터 벗어나지 못한다……. 그러므로 시원적으로 객관적 존재는 인식의 대상이 아니었으며, 그의 의식 속에서 아직 지양되지 않은 주체와 객체의 통일성이자, 자연과 사회, 세계와 인간 사이의 직접적인 상호 작용이었던 것이다.<sup>140)</sup>

이러한 의미에서의 파문은 형(形)과 상(象) 사이의 현상으로 자연과 유기적 관계에 있어 가장 큰 여운을 남기고 있다. 물결의 무수한 선형은 추상성의 구체적인 구조를 내외적으로 가장 잘 갖추고 있는 물질임에 틀림없다. 그러나 그러한 감응도 원근감의 가시성으로부터 자유롭지 못하다. 대상으로부터 멀어질수록 그 형태는 흐리고 가까울수록 물결의 잔영은 더욱 선명해지기 때문이다. 따라서 연구자의 회화적 입장으로서 이러한 유동성을 표현하기에는 골법, 즉 선형에 나타나는 골기를 통해서만이 그 의미를 가장 잘 전달할 수 있다는 결론에 도달하게 됐다. 이는 파상문은 이미 색깔·조형성·질감·중량 및 안전성 등을 하나의 선형에 갖추고 있는데, 골법만이 그 내적 구조에 쉽게 용해될 수 있기 때문이다. 따라서 파문은 골법용필에 따른 생동성, 즉 기(氣)를 추출해 내기위한 연구자의 집요한 수련 과정의 소산이다.

앞서 회화가 음악적 요소와 쉽게 결부지을 수 있었던 것처럼, 회화는 또한 시적인 요인과 불가분의 관계를 맺고 있다. 이러한 현상은 동양 전통의 자연사상과 관계하며, 고금을 통해 시·서·화 일체의 개념으로부터 시정화의(詩情畫意)는 미학적 범주에 동일한 어법으로 소통되었다. 동양 회화가 관념, 즉 마음으로부터 나오는 것이니, 그것을 글과 말로 표현하면 노래가 되고 시가 되는 것이다. 원말 4대가 중의 한사람인 예찬<sup>141)</sup>은 혼란한 시대에 현실을 도피하고

140) 모이세이 까간 지음, 진중권 옮김, 『미학강의1』, 도서출판 새길, 1998, pp. 252~253.

은거하며 그림을 그렸는데, 그러한 자신의 처지가 그의 그림에서 그대로 투영되었다. 그는 당시 황막하고 공허한 산수의 정취를 피부로 느끼고 마침내 호숫가에 한 조각 작은 배를 띄어 그곳에서 은일생활을 하며 그림을 그렸다. 그의 그림은 오직 마른 나무와 대나무, 돌 등 단순한 소재로 구성돼 그것을 대할 때 그의 내심에 딱 차있는 적막감을 누구나 느끼게 된다.<sup>142)</sup> 이는 바로 당시 예찬의 사상을 반영한 것으로 개인의 심상을 시처럼 잘 나타낸 좋은 예이다.

연구자의 〈허정한 마음(Empties a Mind)〉 [도90]은 이 같은 심정을 담아낸 그림 중 하나다. 이 그림은 물결과 새의 깃털이 하나로 어울려 시적인 분위기를 자아내고 있는데, 이렇듯 화가의 심정은 자신의 처지로부터 비롯해 그 서정이 시가 되고 그림이 되는 것이다. 이러한 관점에서 문인화와 더불어 전성기를 누렸던 북송대의 회화 미학을 살펴보면 수묵에 있어 시문(詩文)은 형이상학적 경지를 드높인 역할을 하였음을 알 수 있다. 특히 당시의 소식(蘇軾)은 그의 동파제발(東坡題跋)에서 시 안에 그림이 있고, 그림에 시가 있다고 하여 다음과 같이 시와 그림의 관계를 논하고 있다.

마힐(왕유)의 시를 음미해 보면 시 중에 그림이 있다. 마힐의 그림을 바라보면 그림 중에 시가 있다. 시에서 말하기를 “남계에는 하얀 돌이 솟아나 있고 옥천에는 붉은 잎들이 드문드문하다. 산길에는 비가 내리지 않았지만 공적한 푸른 기운이 옷깃을 적시누나.” 라고 하였다. 이것은 마힐의 시다. 어떤 사람이 혹 말하기를 “아니다. 일 저지르기를 좋아하는 사람이 마힐이 남긴 시의 뜻을 보충한 것이라고” 하였다. 여기에서 시중유화(詩中有畫). 화중유시(畫中有詩)는 그림과 시가 상호 보완 관계에 있다. 또한 소식은 『소동파전집(蘇東坡全集)』에서 “형사로서 그림을 논하는 것은 견해가 어린아이처럼 유치하다.” 라고 하여 반드시 시화를 겸비하여 의경을 터득해야 한다고 하였다.<sup>143)</sup>

송(宋)의 문인이었던 공무중(孔武仲)은 “시문이란 형상 없는 그림이요, 그림이란 형상이 있는 시문이다.” 라고 했으며, 황정건(黃庭堅)은 “담묵으로 그리는 소리 없는 시” 라고 했다. 이렇게 동양의 회화가 시·서·화 일체의 맥락을

141) 예찬(倪瓚, 1301~1374) : 중국 원말과 명나라 초의 산수화가이다. 오진(吳鎮)·황공망(黃公望)·왕몽(王蒙) 등과 함께 원말 4대가의 한 사람이며, 형태에 구애되지 않는 공활(空闊)하고 소조(蕭條)

한 정취는 후세의 문인화에 큰 영향을 끼쳤다. 주요 작품으로 《어장추제도》 등이 있다.

142) 부포석(傅抱石), 이형숙 역, 『중국의 인물화와 산수화』, 대원사, 1988, p. 141.

143) 부포석(傅抱石), 이형숙 역, 『중국의 인물화와 산수화』, 대원사, 1988, p. 219.

이름으로서, 회화가 고도의 학문과 품격을 중요시해야 됨을 말하고 있다. 시가 하나의 형식을 갖추기까지 그 의미를 집약하기 위해 언어를 함축하고, 주변의 소소한 군더더기를 없애는 것은 회화에 있어 일종의 골법과 같다. 시가 함축과 비유를 통해 많은 사유적 의미를 전달하듯, 회화의 골법 역시 하나하나의 선에 그 깊은 속성을 은연히 간직하고 있다. 또한 시적장치를 통해 비유하거나 여타 다른 대상을 끌어들이는 과정도 회화의 그것과 매우 흡사하다. 특히 시의 형식에는 음율을 동반하게 되는데, 그러한 형식은 음유적(吟遊的) 감흥으로 이어지게 된다. 연구자의 파상문에 나타난 음율적 현상이 시에서 도출되는 시적 감성과 무관하지 않다. 회화가 공간에서 형(形)을 구사한다면, 시는 인간의 심성(心聲)을 통해 사유의 공간을 제공한다. 이러한 시적 의미를 연구자는 회화, 〈파문〉에 도입함으로써 직접적인 체험의 중요성을 직시하였다. 따라서 이와 관련하여 연구자는 〈황혼의 물결(Wave of Dusk)〉 [도76] · 〈파도와 함께 춤을(The Wave which Dances)〉 [도71] · 〈물결 위의 개화(Waves in Blossom)〉 [도89] · 〈회상-울(Recollection-Rhythm)〉 [도77] · 〈음율-흐르다(Rhythm-Flows)〉 [87] 등에서 파상문의 율동과 음율의 감흥을 체험하고 이를 표현하기에 이르렀다. 다음은 『선율- 파라다이스 展』(2008년)에 발표한 바 있는 연구자의 자작시로 바다의 파상문으로부터 시적 감흥을 얻어 쓰게 된 시다.

지금 내 화실은  
 물결과 색채로 출렁입니다.  
 겹겹이 흐르듯 펼쳐진 기다란 선들은  
 불꽃놀이처럼 금빛 색채를 뿌리며  
 저마다의 형상으로 떠오릅니다.

노랗고 푸른 무늬에 꼬불꼬불,  
 가늘고 긴 아련한 선은 찰랑찰랑!  
 나는 밤낮 마술을 부려 봅니다.  
 길게 뻗은 여인의 머릿결처럼  
 선으로 얽혀진 기억의 긴 사슬을  
 하나 둘씩 엮어 갑니다.

지금 가만히 떠올려 봅니다.  
 언젠가 석양에 부서지는 은빛 때문에  
 애뜻하고 짙한 그 환영 같았던 기억을!  
 그래서 내 그림에서는 산과 들과 하늘과  
 우아한 새의 날개마저도 모두  
 파도의 잔상에 묻혀 하나 또 하나가 됩니다.<sup>144)</sup>

〈파도와 새(Rhythm and Birds)〉 [도85] · 〈잔상(After - Image)〉 [도86]

연구자의 이러한 시적인 감흥은 과거 여러 작가들로부터 찾아 볼 수 있는데, 특히 김환기의 작품에 뚜렷하게 나타난다. 김환기의 〈어디서 무엇이 되어 다시 만나라〉 [도91] · [92]와 〈봄의 소리〉 [도94] 등 여러 작품에서 잘 표현되고 있다. 서정적인 느낌을 주는 김환기의 작품은 화면 전체가 점들로 채워진 이른바 점화의 세계에 도달했는데, 점들은 증식되는 거대한 파문의 리듬을 만들기도 하고 영롱한 성좌(星座)처럼 명멸하는 변화를 보이기도 한다. 이렇게 김환기의 작품이 점으로 시적 감흥을 이끌어 냈다면, 연구자는 선형의 율성으로 시흥(詩興)을 도출해 내고자 하였다. 연구자가 선의 곡선에 중점을 두고 그 의미를 집약한 반면, 김환기 작품은 조밀한 점(點)의 직선적 구성으로 이루어냈다. 〈19 - VIII - 72 # 229〉 [도93]. 이러한 경향은 1960년대 서구를 휩쓸던 앵포르멜<sup>145)</sup>의 무작위적 경향과 또 다른 의미에서, 김환기만의 자의적인 화법을 통해 민족적 정서를 함양하기 위한 시도였다. 김환기는 유화라는 서구적인 매체를 사용했지만, 그 저변에 흐르는 민족적 미의식인 자연주의 정서와 사상 그리고 예술적 관념 등은 자신만의 독특한 예술적 경지를 이루고 있다. 이렇게 김환기가 주변 생활환경으로부터 표현 대상을 찾아 동양적이며 민족적인 정감을 구현한 것처럼, 연구자 또한 생활 주변에서 표현주체를 찾아 동양적 의미를 도출하고자 했다. 연구자의 〈허정한 마음(Empties a Mind)〉 [도90] 또한 이러한 명상적 의미를 담아 시적 상상력을 도출한 그림 중 하나다.

144) 이지호, 『선율-파라다이스』, 2008, (서울 하나아트 갤러리 개인전에 발표)

145) 앵포르멜 : 제2 차 세계 대전 후에 서유럽에 일어난 추상(抽象) 회화의 한 화파로 무의미 한 화면에 선·색·리듬·채료(彩料) 등에 의한 강렬한 효과를 추구 하였다. 앵포르멜은 무형파(無形派)와 비정형파(非定形派)가 있다.

선(線)과 색채는 그 어느 것도 2차원의 형태를 만들어 내는데 없어서는 안 될 요소들이다. <붉은-물결(Red-Wave)> [도78] · <울동(Rhythmic Movement)> [도79] 역시 선과 색채에 있어 이러한 조형 요소들을 각각 분리하여 설명한 것은 매우 어렵다. 따라서 선과 색상의 상호 보완적 관계는 긴밀할 수밖에 없다. 대개 서양미술에서 선이란 대상 · 색채 · 음영 따위를 구성함에 보완적 관계에 있는 경향이 많다. 그러나 동양회화에서 선은 독립적이거나 오히려 색이 그 보완적 역할을 하게 된다. <울-동(Rhythmic-Wave)> [도80]에서 알 수 있듯 동양회화는 채색 방법에 따라, 진채 또는 설채 등으로 구별하기도 한다. 연구자는 이러한 색과 선의 상호작용과 보완적 관계에 따라 표현 방법을 달리하고 있다. 따라서 연구자의 표현 형식에서 색채 운용은 선과 색의 상호 교환으로 이루어지는 역동성 추구에 있다. 따라서 물상 표면에 나타나는 빛에 의한 윤곽선이 소멸 또는 합치되는 지점으로부터 색채와 동조하는 과정을 거치고 있다. 또한 연구자가 표현하는 색채는 그 재현적 의미를 벗어나 자율성에 근접해 있다. 따라서 연구자의 이러한 색채 운용법은 급격한 대조(Contrast)가 아닌, 서구의 인상주의와 동양회화의 공간성(여백)과 호환하려는 것이다.

색은 인간의 심리와 밀접하게 관련되어 있다. 동양의 오방색 또한 심리적 상징의 개념을 지니고 있다. 그러나 연구자의 그림에 나타난 파랑 · 노랑 · 빨강 · 녹색 등은 일반적으로 동양의 오방색 개념과 무관하다. 이는 오히려 현대인의 분방한 색조 개념의 자율성과 그 감성에 동조 하고 있다. 이것은 연구자가 그동안 전통 동양의 자연관에 입각해 연구한 채색과 관련된 여러 사상적 근간과는 배치된 경향도 있다. 그러나 연구자는 이 부분에서 분명 시대성에 규합한 합목적성의 예술행위에 관점을 두고 있다. 즉 사유적 개념의 고정된 틀로부터 현대성과의 조화를 이루는 것, 이것이 연구자가 추구하는 미학적 관점이며 채색의 운용법이다. 특히 이러한 현상은 막연한 것이 아닌, 동시대적 관점의 자연관에 동조하여 연구자의 묵법과 필법에서 현대적 당위성을 찾고자 한 것이다. 독일의 사회학자이며 심리학자인 에바 헬러<sup>146)</sup>(1949~?)는 『색이 감성과

146) 에바 헬러(eva heller : 1949~?) : 독일 출신으로 사회학자이며 심리학자이자 소설가다. 커뮤니케이션 이론과 색채 심리를 강의해 왔다. 1989년에 쓴 『색의 유혹』 등이 있다.

이성에 영향을 미치는 방식』이라는 저서를 통해, 인간의 감성은 색채의 우위에 있음으로 인해 색의 여러 현상은 그 마음에 따라 좌우된다고 말하고 있다.

인간의 감정은 색보다 훨씬 다양하다. 그래서 같은 색이라도 다양한 영향을 미칠 수 있으며 때로는 서로 상충되는 영향을 나타내기도 한다. 색의 영향은 늘 변한다. 빨강은 에로틱하지만 잔인하다고 느낄 수 있고, 치근대거나 고귀하다고 느낄 수도 있다. 녹색은 건강을 상징하지만 독을 연상할 수도 있고 마음이 안정되기도 한다. 노랑은 환한 태양을 나타내지만 날카로운 비명으로 느껴지기도 한다. 색은 어떤 방식으로 우리에게 영향을 미칠까? 색은 홀로 존재하지 않으며 늘 다른 색들로 둘러싸여 있기 때문에 색의 영향도 여러 가지 색, 즉 색채 배색을 전제로 한다.<sup>147)</sup>

〈오래된 꿈(Old Dream)〉 [도81] · 〈떠도는 섬(The Island which Drifts)〉 [도82] · 〈대양의 전설(Legend of Ocean)〉 [도83]의 그림에서 살펴보면 청색 계열의 채색을 통해 추억과 향수 등에 대한 서정적 이미지를 표현하고자 했다. 또 〈파도와 새(Rhythm and Birds)〉 [도85] · 〈허전한 마음(Empties a Mind)〉 [도90]에서와 같이 자연의 쓸쓸한 풍경을 표현함에도 두 색조는 분명한 차이를 보인다. 이러한 일련의 과정들로부터 연구자는 전통의 개념과 시대관의 간극을 얼마만큼 수용하고 적용하느냐 하는 문제를 파상문을 통해 표출하려 했다. 묵법·필법·채색법이 그 온전하게 표현되기 위해서는 표현 재료, 즉 대상을 옮기는 지지층과 질료가 그만큼 중요하다. 그래서 연구자는 이 부분에 대해 ‘제2절 신(新) 재료의 물성과 표현 형식의 범주’에서 자세히 논한바 있다. 이와 관련하여 린다 노클린은 “화가는 그의 순수성에 관계없이 가시적 현상을 화면에 표현할 수 있도록 변형되어야 하는데 거기에는 반드시 표현 재료의 제약을 받게 된다.”<sup>148)</sup> 라고 했다. 표현의 형식은 화가의 마음에서 비롯되지만 표현의 실체는 재료의 제약을 받게 됨을 말한 것이다. 그러나 결국 실존적 표현의 주체는 사람이고, 사람의 손을 통해서 이루어지는 것이다. 이는 단지 재료는 선택의 문제이니 만큼 가장 중요한 것은 화가의 마음이다. 즉, 마음에 따라 그림은 다양한 형상을 얻게 되는 것이다. 레오나르도 다빈치(1452~1519)<sup>149)</sup>는

147) 에바 헬레 지음, 문은배 감수, 이영희 옮김, 『색의 유혹』 예담, 2005, p. 34.

148) 린다 노클린, 권원순 역, 『리얼리즘』, 미진 신서, 1986, p. 19.

149) 레오나르도 다빈치(Leonardo di ser Piero da Vinci : 145~15192) : 이탈리아 출신으로 수학적 비

대상을 살핌에 있어 보는 것과 보이는 것에 대한 문제를 하나의 얼룩진 무늬를 통해 “마음에 따라 상은 여러 형상으로 바뀌어 보인다.” 150) 고 말하고 있다.

이상으로 음악과 시 그리고 색채의 개념을 통해 파상문과의 여러 관계를 심찰해 보았다. 따라서 연구자는 이러한 연구를 통해 얻고자 하는 것은 연구자의 회화의 사유 개념과 형식에 있어 올바른 시대성을 확충하려는 것이다. 이는 현학적 사상에서 비롯된 동양회화의 근본적 취지를 재고하고, 급변하는 현대 자연환경으로부터 주관의 회화적 개념을 바로 보기 위한 취지에서 비롯됐다. 이러한 연구 결과로 인해 연구자의 표현 형식은 그 추상적 개념이 서구적 표현 방식과는 큰 차이를 보이면서도, 채색과 선형의 조화 사이에서 동서 양자의 개념이 발생하고 있다. 이 같은 현상은 이제까지의 연구 결과에 따르는 학습적 효과가 크기 때문이다. 이에 따라 연구자는 파상문의 추상적 이미지와 그 골법을 통해 시대상을 추구하고, 전통을 고찰해 이를 현대적 관점의 미래상을 구현하려는 것이다. 따라서 파상문 표현의 의미를 다음과 같이 요약할 수 있다. “추상은 곧 심상이며, 구상의 핵심이며 또한 골기다. 골기는 곧 자연의 요약이며, 인간의 영혼이다.

” 칸딘스키는 예술과 시대성, 세 가지의 관점을 말했는데, 이는 시대성을 구가하려는 연구자의 표현형식과 그에 따른 의미를 이해할 수 있다.

- 1) 예술은 시대에 종속되어 있다(시대가 강하고 중심 집중적인 내용을 담고 있고, 마찬가지로 예술도 강하고 중심 집중적이며 강요당함 없이 시대와 더불어 병행되어 나아간다. 또 시대는 강하지만, 내용적으로는 분산되어 섬약한 예술은 해체될 처지에 있다).
- 2) 예술은 여러 가지 이유에서 시대에 맞서 이 시대와 대립된 가능성을 표현하고 있다.
- 3) 예술은 시대가 예술을 억지로 밀어 넣으려는 그 한계를 넘어서며, 미래의 내용을 제시 한다.<sup>151)</sup>

---

움을 완성, 원근법과 자연을 과학적으로 접근, 그의 인체 해부 묘사는 의학 발전에 영향을 주었다.

150) 김해성, 『현대 미술을 보는 눈』, 열화당, 1994, p. 31.

151) 칸딘스키의, 차봉희, 『칸딘스키의 예술론』, 설화당, 1996, p. 122.

## 제 6 장 결 론

현대 산수화는 전통 산수의 이념경(理念景)과 비교할 때 시각적 재현에 의거한 사실주의적 기법에 머무르고 있는 경향이 있다. 이러한 현상은 기존의 체재를 사용하면서도 정작 표현 요체인 용법(用法) 연구가 부족했기 때문이다. 또한 인간이 자연에 의지하고 자연을 경외하던 자연친화적 삶으로부터 멀어짐에 따라 자연을 대관하는 사유(思惟)와 사상적 관점이 달라졌다는 점 때문이기도 하다. 특히 현대 회화는 서(書)의 필법으로부터 발단된 용필의 교(巧)와 신(神)을 멀리하고, 서구적 용법에 집착하고 있다는 것도 그 원인이다. 연구자는 이렇듯 현대의 관점에서 물질주의에서 밀려난 용필의 정신적 가치를 재고하고 자연의 진의(眞意)와 인간의 순수한 심미관(審美觀)을 도출하려는데 가장 큰 의의를 두고 있다.

현대 동양 회화를 연구하는 많은 화가들 중에는 범고창신(法古創新)의 관점에서 점진적인 변화를 추구하는가 하면, 서양의 화법이나 미디어의 기능 등을 차용, 신개념적 의미에 비중을 두고 연구하는 경향이 나타나고 있다. 전자의 경우는 필법(筆法)·사상(思想)·체재(製材) 등 전형(典型)에 의존하고, 후자는 기존의 사유관이나 전통의 개념에서 탈화(脫化)해 시대상을 구가하고 있다. 동양에서 자연표현을 회화라고 명명한 이후 그 역사적 변화 과정은 점진적으로 전개되어 왔다. 따라서 회화는 언제나 전통과 관련짓고 그 특징을 조금씩 조정하면서 동시대의 상황에 대응, 거기에서 다시 미래를 전망해 왔다. 그러나 동양의 조화론적 개념과 일맥을 이루던 그간의 표현방식은 서양의 존재론적 사상과 혼용되면서 다소 혼란을 겪게 된다. 이는 현대의 회화적 상황이 동서양에 내재된 저마다의 고유한 법칙과 만나 서로 상충되거나 동화하는 과정에서 발생된 현상이다. 따라서 동양미술은 전통과 현대의 관점을 통합해 균형을 유지하려는 성향과 신개념의 입장에서 창의성을 구가하려는 두 부류로 나뉘게 된다. 이 같은 현상은 표현 체재나 사유관 등이 여러 환경적 요인과 결부되어 나타난 것인데, 동양회화가 단지 과거에 머물거나 시대적 현상에만 편린(片鱗) 되는 것을 경계해야 함을 인식할 수 있는 부분이다.

따라서 연구자는 이러한 두 개념 중 전자의 입장을 견지, 옛것으로부터 현대성을 구가하는 것을 본고의 핵심 의제로 삼고 전통필법 체계로부터 그 의미를 탐문, 동서고금의 신개념을 도출해 내고자 했다. 나아가 전통의 사상과 사유관을 현대적



관점에서 재고해 표현형식의 변화를 추구하려 했다. 이는 그동안 전통을 기조로 학습해온 연구자의 조형 형식으로부터 기인한 바가 크지만 이를 변용하려는 시대 사적 요구의 일환 때문이기도 하다. 이에 따라 본고에서는 고금의 두 표현형식을 통해 그 해법을 탐문, 용필(用筆)·용묵(用墨)·용색(用色)의 운용법을 연구했다. 또한 이제껏 관행되어 오던 전통의 산수표현을 제고하고, 의(意, 정신)·법(法, 필법)·물(物, 재료)·시(時, 시대성)를 연구자의 신(新) 추상적 표현 형식에 도입했다. 따라서 이러한 관점을 일관된 하나의 범주, 즉 자연표현을 통해 실험하고 그 결과를 논증했다. 특히 이를 구체화함에 있어 먼저 전통 산수 표현의 전형에서 해법을 찾아 그 표현의 변환에 착수, 천수담(天水畵)과 파상문(波象紋)이라는 또 다른 조형형식을 갖추게 됐다. 이에 따라 과거 사실주의적 표현 형식을 벗어나 자연에 펼쳐진 선형을 추출, 그 골기로부터 자연 본연의 의미를 심추하기위해 추상성을 더욱 심화했다. 특히 선형의 역동성과 하모니를 통해 음악적·시적·시간적 의미를 도출, 궁극적으로 자연과 더불어 살아가는 인간의 순수한 삶을 투영시키고자 했다. 따라서 연구자는 필법 변화의 본래 취지에서 한걸음 더 나아가 인간과 자연, 자연과 환경이라는 그 본연의 속성에 다가갈 수 있게 됐다. 결국 본 연구를 통해 전통 필법의 관점·제재의 관점·사상과 사유의 관점·자연과 인간의 관점 등을 도출해 시대성에 귀결 시켰다. 이로 인해 여기에서는 선율·리듬·역동성이라는 내, 외재적 의미와 현상이 동시에 존재 한다.

위의 이러한 다양한 관점에서 본고는 전통과 변용이라는 두 형식으로 접근, 먼저 전통의 관점에서 그 역사적 배경과 의의(意義), 필법 등을 이해하는 것으로부터 시작했다. 거기에는 대상을 형사(形寫)함에 있어 서예의 용필, 용묵이 회화의 여러 형식에 적용되었음을 교감할 수 있었다. 특히 서예연구를 통해 중봉 필법의 의미를 심찰하고 그것을 현대적 표현 방식으로 응용하였다. 따라서 서예의 신(神)과 술(術)을 회화에 전용했는데, 그에 따른 용필은 더욱 정(精)하고 신묘(神妙)한 결과로 나타남을 알 수 있었다. 이렇듯 지필묵의 예술성은 회화와 결합되어 그 표현의 정신성은 더욱 심도 있는 관계로 발전했음을 알 수 있었다.

연구자는 이러한(전통성) 요인들로 인해 확연한 표현의 지표를 세울 수 있게 되었는데, 이는 동시대성을 갖추기 위한 필연적 학습 과정으로, 동양회화가 전통의 과정을 배제하고는 홀로설 수 없다는 점을 인식하게 됐다. 나아가 자연 표현의 시

대성을 도출하기 위해 변모하는 자연관의 시대적 관점을 통해 사유의 개념과 함께 회화관도 달라짐을 알 수 있었다. 따라서 과학의 발달과 합리주의는 제재와 질료(質料) 변화에 크게 작용함을 파악할 수 있었다. 이에 따라 지필묵과 신(新) 재료의 물성이 어떤 과정으로 조화되는지를 연구하고 묵법을 다루는 용묵(用墨)을 통해 채(彩)의 기법을 적용, 수묵과 채색의 일체화(一體化)를 시도했다.

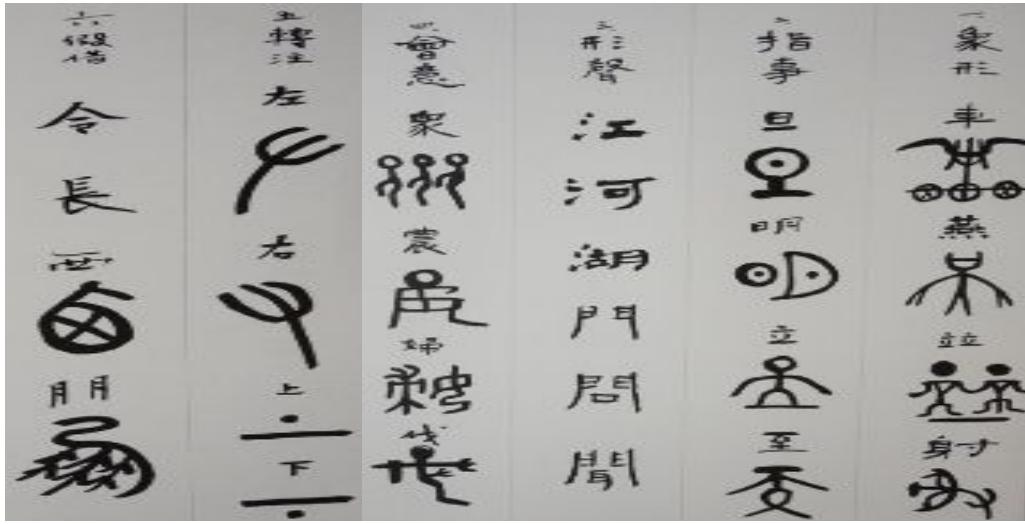
끝으로 연구자는 본 연구를 통해 먼저 서예의 필법이 회화에 전이돼 산수 표현의 준법은 물론 여러 회화 형식과 정신성에 파생돼 왔음을 알 수 있었다. 따라서 연구자는 전통과 변용이라는 두 형식으로 접근, 전통적 표현 형식으로부터 현대성을 도출하고자 했다. 연구자는 이러한 연구 결과로 얻은 값진 표현 형식은 전통과 신개념 사이에 갈등해 오던 회화적 고민을 상당히 해소했다. 또한 현대적 조형적 근거를 확보함으로써 자연을 표현함에 있어 일련의 지표가 생성됐다.

# 참고 도판

## 1. 도판

<p>부벽준, 하규(夏珪:약1220-1250년 활동), &lt;계산청원도(溪山淸遠圖)&gt;, 지본수묵. 46.5×889.1cm. 대만 국립박물원.</p>	<p>피마준, 황공망(黃公望:1269-1354년 활동), &lt;부춘산거도(富春山居圖)&gt;, 지본수묵. 33×636.9cm. 대만 국립박물원.</p>
<p>미점준, 고극공(高克恭:1269-1354), &lt;우산도(雨山圖)&gt;, 지본수묵, 122.1×81.1cm. 대만국립박물원.</p>	<p>망목준(網目皴), 이지호(李知鎬), &lt;홍도(紅島)의 정(情)&gt; 2004, 견본수묵설채, 100× 80cm.</p>
<p>목책준(木柵皴), 이지호, &lt;月出아리랑&gt;, 2004, 지본수묵담채. 162× 131cm.</p>	

[도1] 장대천(張大千): 1899-1983)의 준법 시범. 이지호, 망목준(網目皴), 견본수묵설채, / 목책준(木柵皴), 지본수묵담채, 2004, 162 × 131cm.



[도2] 육서(六書) : 후한(後漢)의 허신(許慎)이 《설문해자(說文解字)》에서 분류한 글의 종류, 상형(象形)·지사(指事)·형성(形聲)·회의(會意)·전주(轉注)·가차(假借) / 출처: 金容玉 『韓中書題書典』, 미술공론사, 1988.



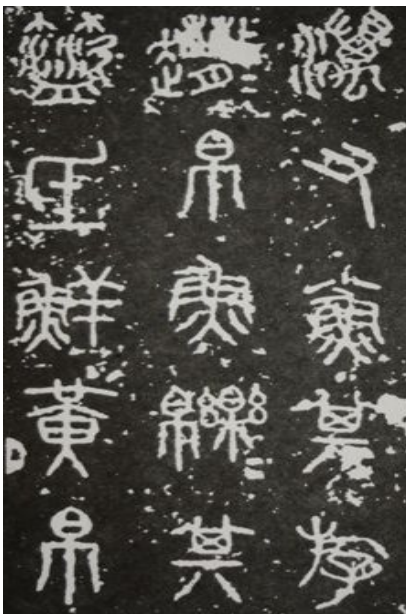
[도3] 고대 문자의 변천과정, 金容玉, 『韓中書題書典』, 미술공론사, 1988.



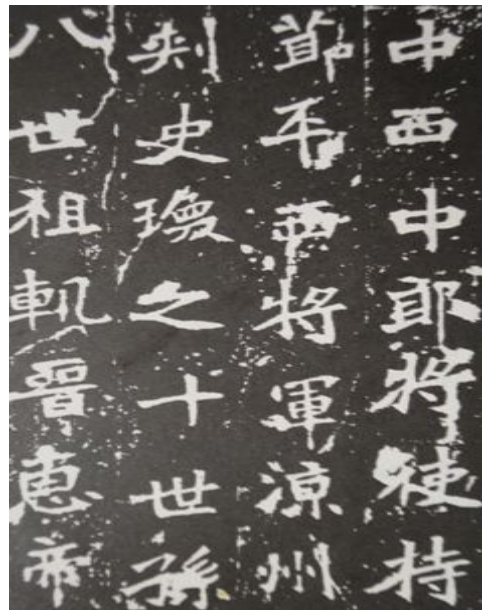
[도4] 《갑골문(甲骨文)》, 은허(殷墟:1899)에서 발굴된 문자.



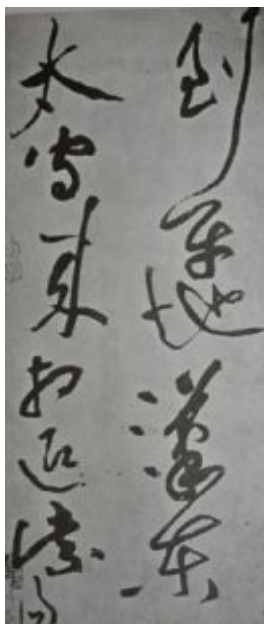
[도5] 《금문(金文)》, 중국 은주(殷周)· 전국 시대에 이르러 형성된 문자.



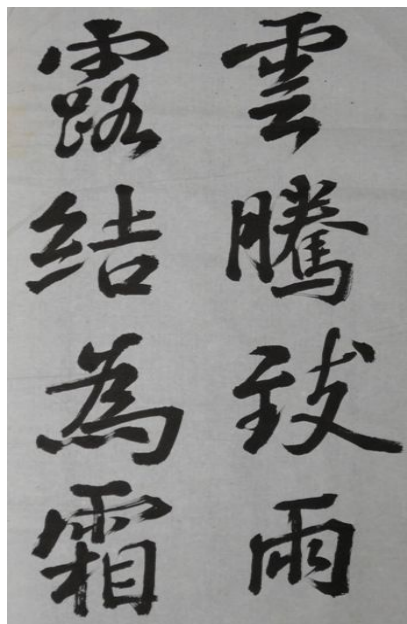
[도6] 《석고문(石鼓文)》 BC 481년경 동주의 秦으로 추정, 자금성, 고궁박물관.



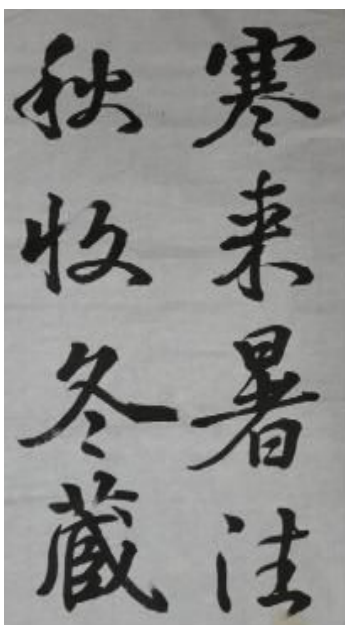
[도7] 《장맹룡비(張猛龍碑)》 중국 북위(北魏)에서 522년(正光 3)에 세워진 장맹룡의 비(碑),楷書.



[도8] 황정건(黃庭堅, 1045년~1105년) 중국 북송. 연구습작, 2007. 《李白憶舊遊詩卷》. 초서.



[도9] 李知鎬, 《친자문: 雲騰致雨, 露結為霜》 행서, 연구습작, 2007. 1989.



[도10] 李知鎬, 《친자문: 寒來暑往, 秋收冬藏》 행서, 연구습작, 1989.



[도11] 李知鎬, 《풍죽(風竹)》, 연구습작, 110 × 32 cm, 1990.



[도12] 李知鏞, 《국화·매화·난초》, 사군자, 연구습작, 1991.



[도13] 李知鏞, 〈山亭雨後〉, 1990, 지본수묵담채, 60× 60cm.



[도14] 李知鏞, 〈望山靜海安圖〉, 1990, 紙本수묵담채 60× 60cm.



[도15] 李知鏞, 〈島遠月濛〉, 1993, 紙本수묵담채, 55× 57cm.



[도16] 李知鏞, 〈寒雪〉, 1993, 紙本수묵, 67× 70cm.



[도17] 李知鏞, 〈山頂秋色〉, 1996, 紙本수묵담채, 82× 75cm.





[도18] 李知鎬, 〈운무장천(雲霧長天)〉, 1994 지본수묵, 150× 55, 개인소장.



[도19] 李知鎬, 〈秋色圖〉, 1997, 지본수묵담채, 180× 100cm.



[도20] 李知鎬, 〈靜沈島〉, 1997, 지본수묵, 220× 95cm.



[도21] 李知鎬, 〈清海鎮圖〉, 2002, 견본수묵담채, 200× 120cm.



[도22] 李知鎬, 〈月出의 瑞氣〉, 2004, 견본수묵담채, 350× 150cm.



[도23] 李知鎬, 〈月出의 雲霧〉, 2004, 견본수묵담채, 1360× 100cm.



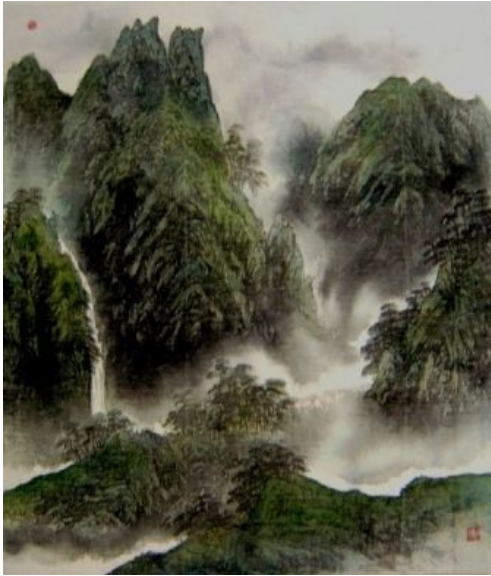
[도24] 李知鎬, 〈雪岳의 瑞雪〉, 2004, 건본수묵담채, 180× 100cm.



[도25] 李知鎬, 〈山頂瑞氣〉, 2005, 건본수묵채색, 180× 100cm.



[도26] 李知鎬, 〈月出秋色〉, 2005, 건본수묵담채, 180× 100cm.



[도27] 李知鎬, 〈月出의 精氣〉 2002, 지본수묵채색 80× 70cm.



[도28] 李知鎬, 〈月出아리랑〉, 2004, 지본수묵담채. 162× 131cm.



[도29] 李知鎬, 〈月出의 氣祥〉 2004, 지본수묵채색, 162× 131cm.



[도30] 傅顧愷之, 〈女史箴圖〉, 부분, 동진, 견본설채, 24.8× 348.2cm.



[도31] 米芾, 〈春山瑞松圖〉, 北宋, 견본설채 129.6× 48.3cm.



[도32] 郭熙, 〈早春圖〉, 北宋, 견본수묵설채, 158.3× 108.1cm.



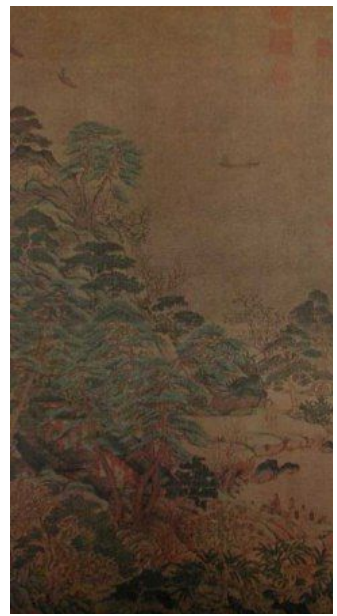
[도33] 리커란(李可染), 〈드레스덴의 모색(暮色)〉 1987, 동독사생, 54× 44.4cm.



[도34] 梁楷, 〈雪景山水圖〉, 南宋,  
[견본수목담채, 111× 50cm.



[도35] 王蒙, 〈秋山蕭寺〉 부분.  
元, 지본수묵, 142× 38.5cm.



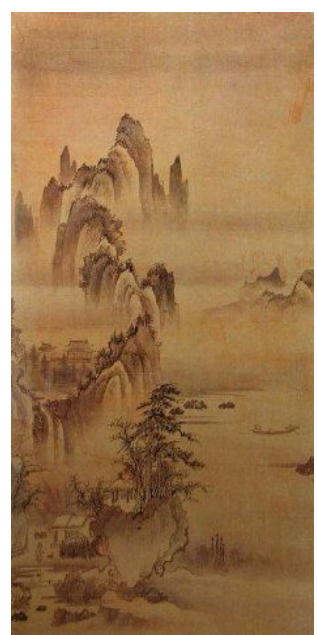
[도36] 李思訓, 〈江汎樓閣圖〉, 唐  
견본수묵담채, 101.9× 54.7cm.



[도37] 曹知白, 〈羣山雪霽〉元,  
지본수묵, 129.7× 56.4cm.



[도38] 盛懋, 〈秋林高士圖〉, 元.  
견본설채, 135.3× 59cm.



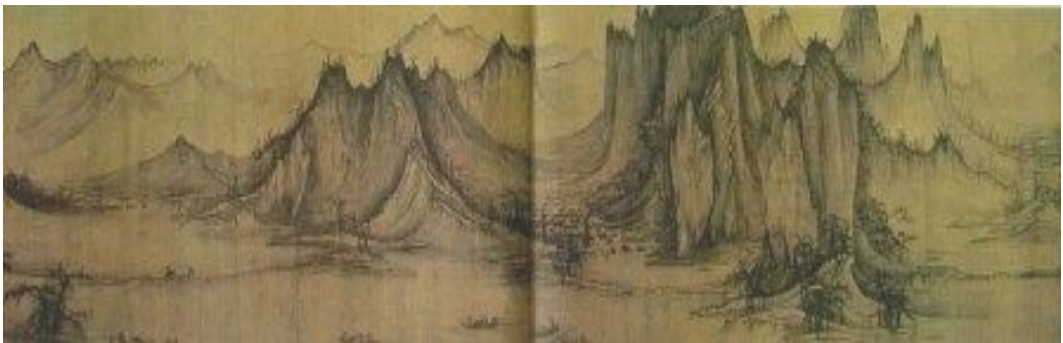
[도39] 作家未詳, 〈瀟湘八景圖〉 부분  
16세기, 지본수묵, 91.0× 47.7cm.



[도40] 安堅, 〈夢遊桃源圖〉, 조선, 견본설채, 38.6× 106.2cm.



[도41] 李唐, 〈江山小景圖〉, 부분, 北宋. 견본설채, 49.7× 186.7cm.



[도42] 許道寧, 〈秋江漁艇圖〉, 北宋, 견본설채, 48.9× 209.6cm.

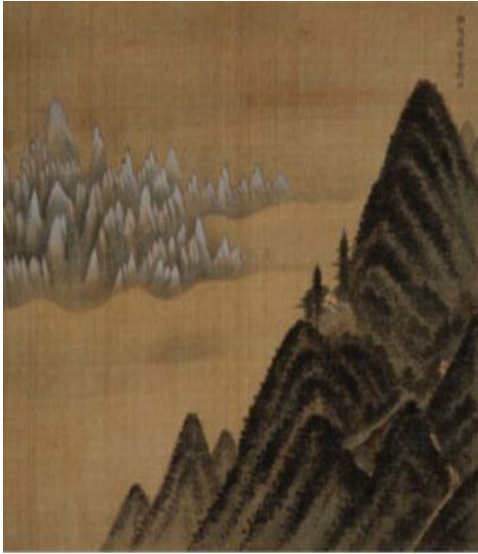


[도43] 屈鼎, 〈夏山圖〉, 北宋, 絹本設色, 45.2× 115cm.



[도44] 鄭叡, 〈松坡鎮圖〉, 조선후기, 絹本수묵채색, 20.1× 31.5cm.

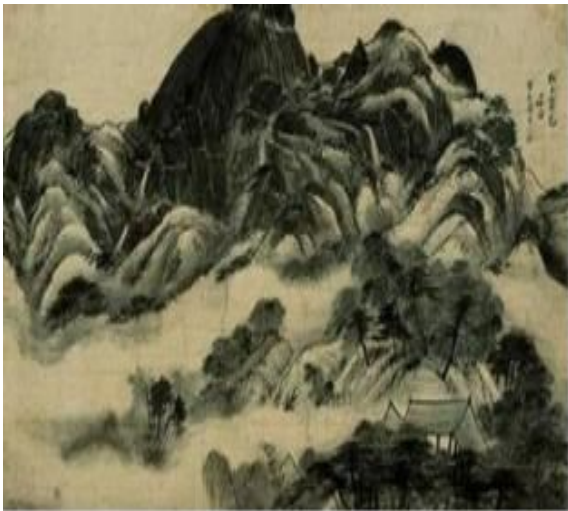




[도45] 鄭散, 〈斷髮嶺望金剛山〉帖, 조선후기, 견본수묵담채, 34.3× 39.0cm.



[도46] 鄭散, 〈金剛全圖〉, 조선후기, 지본 수묵담채, 130.7× 94.1cm.



[도47] 鄭散, 〈仁王霧色圖〉, 조선후기, 지본수묵, 138.2× 79.2cm.



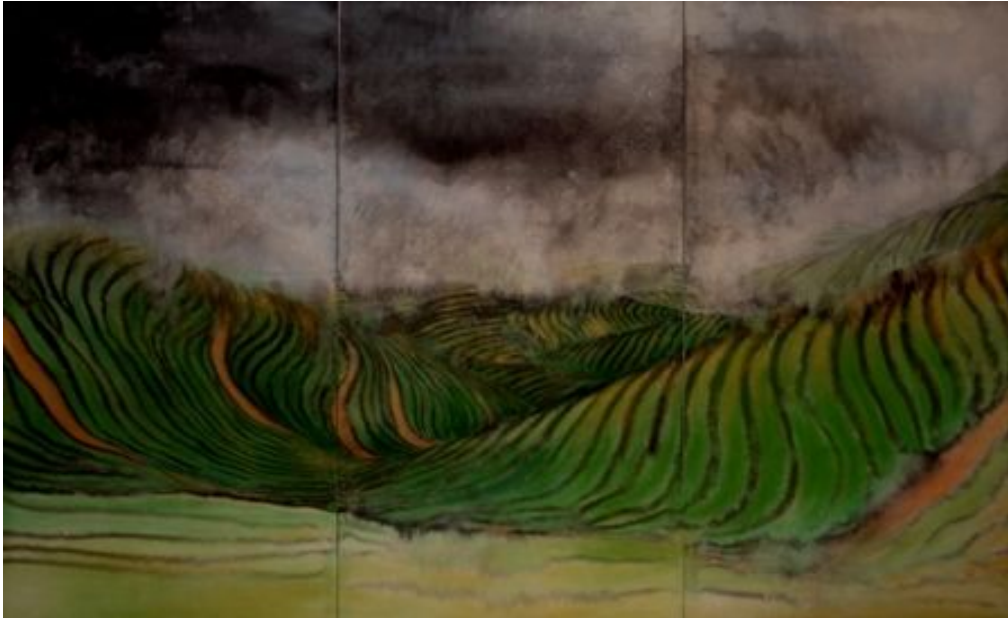
[도48] 鄭散, 〈通川門岩〉, 조선후기, 지본수묵, 22.9× 67.5 cm.



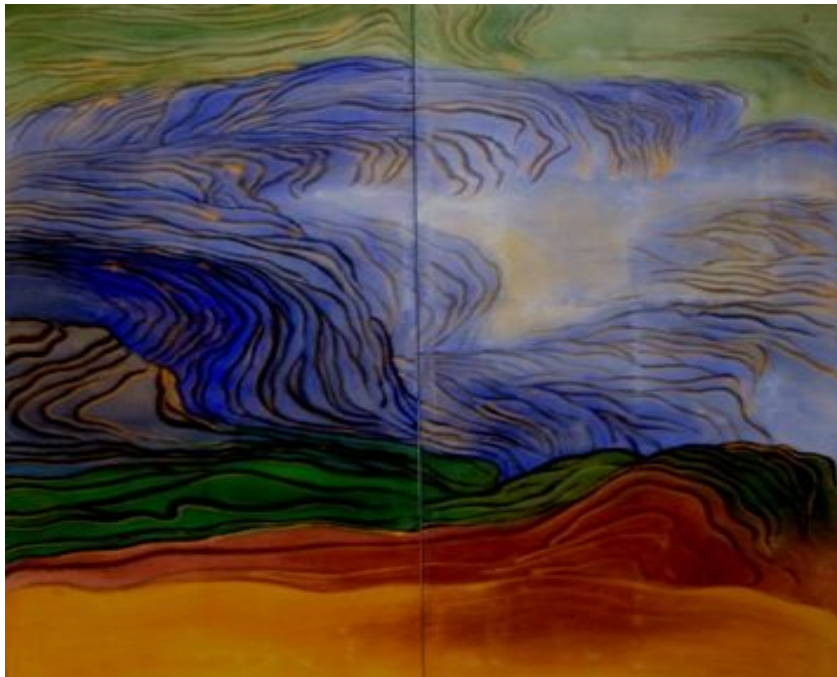
[도49] 이지호, <南海의 絶景 I> 2005, 지본수묵, 110× 110cm.



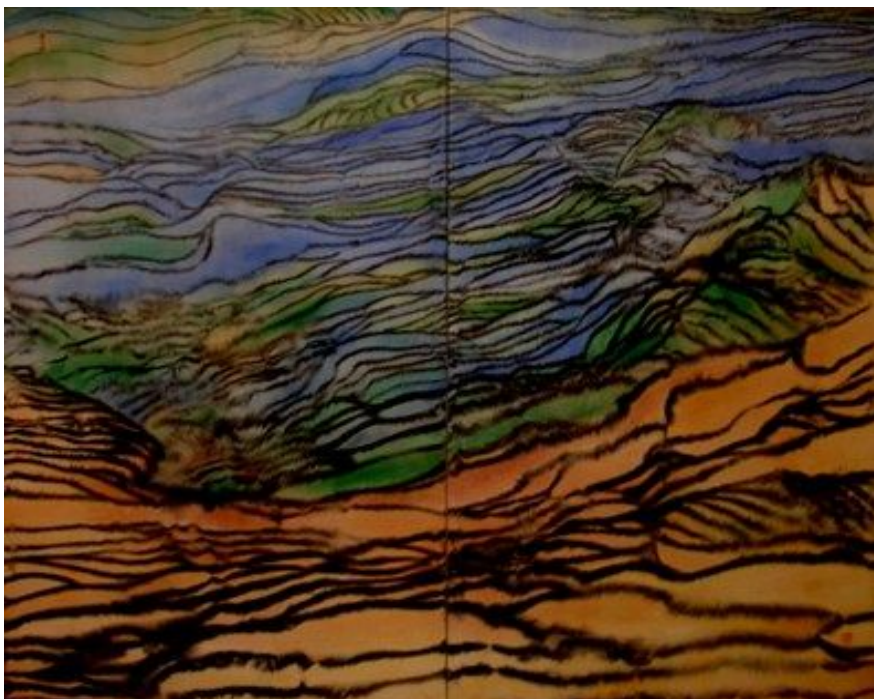
[도50] 이지호, <南海의 絶景 II> 2005, 면직수묵채색, 120× 90cm.



[도51] 이지호, 〈律-生成 I〉 2005, 면직수묵채색, 300× 160cm.



[도52] 이지호, 〈律-生成 II〉 2005, 지본수묵채색, 180× 200cm.



[도53] 이지호, 〈律-張遠線濫 I〉 2005, 면직수묵채색, 300× 150cm.



[도54] 이지호, 〈律-張遠線濫 II〉 2005, 면직수묵채색, 270× 180cm.



[도55] 이지호, 〈寒村畚歌〉 2005, 면직수묵채색, 90× 80cm.



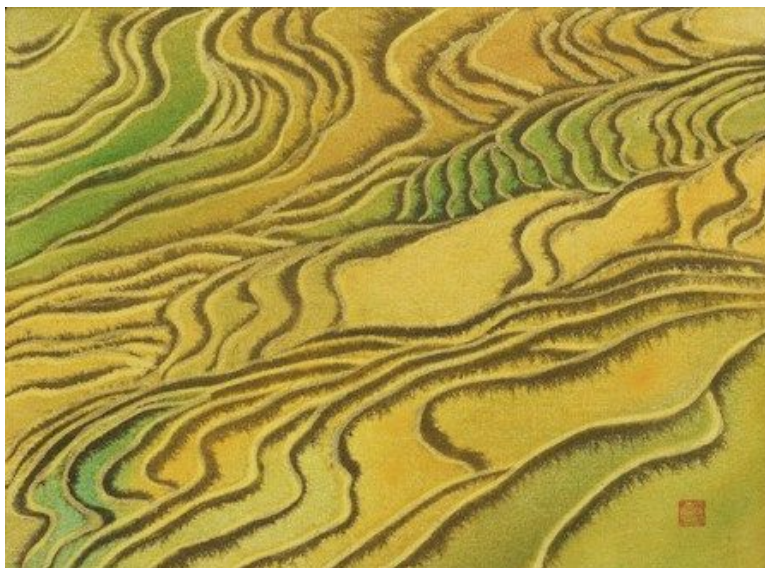
[도56] 이지호, 〈律-饗宴 I〉 2005, 면직수묵채색, 110× 110cm.



[도57] 이지호, 〈律-饗宴II〉 2006, 면직수묵채색, 100× 80cm.



[도58] 이지호, 〈律-饗宴III〉 2006, 면직수묵채색, 100× 80cm.



[도59] 이지호, 〈律-動 I〉, 2006, 면직수묵채색, 110× 90cm.



[도60] 이지호, 〈律-動 II〉, 2006, 면직수묵채색, 110× 90cm.



[도61] 이지호, 〈律-動Ⅲ〉 2006, 면직수묵채색, 110× 90cm.



[도62] 이지호, 〈線律 I〉 2006, 면직수묵채색, 100× 180cm.





[도63] 이지호, 〈線律Ⅱ〉, 2007, 면직수묵채색, 120× 80cm.



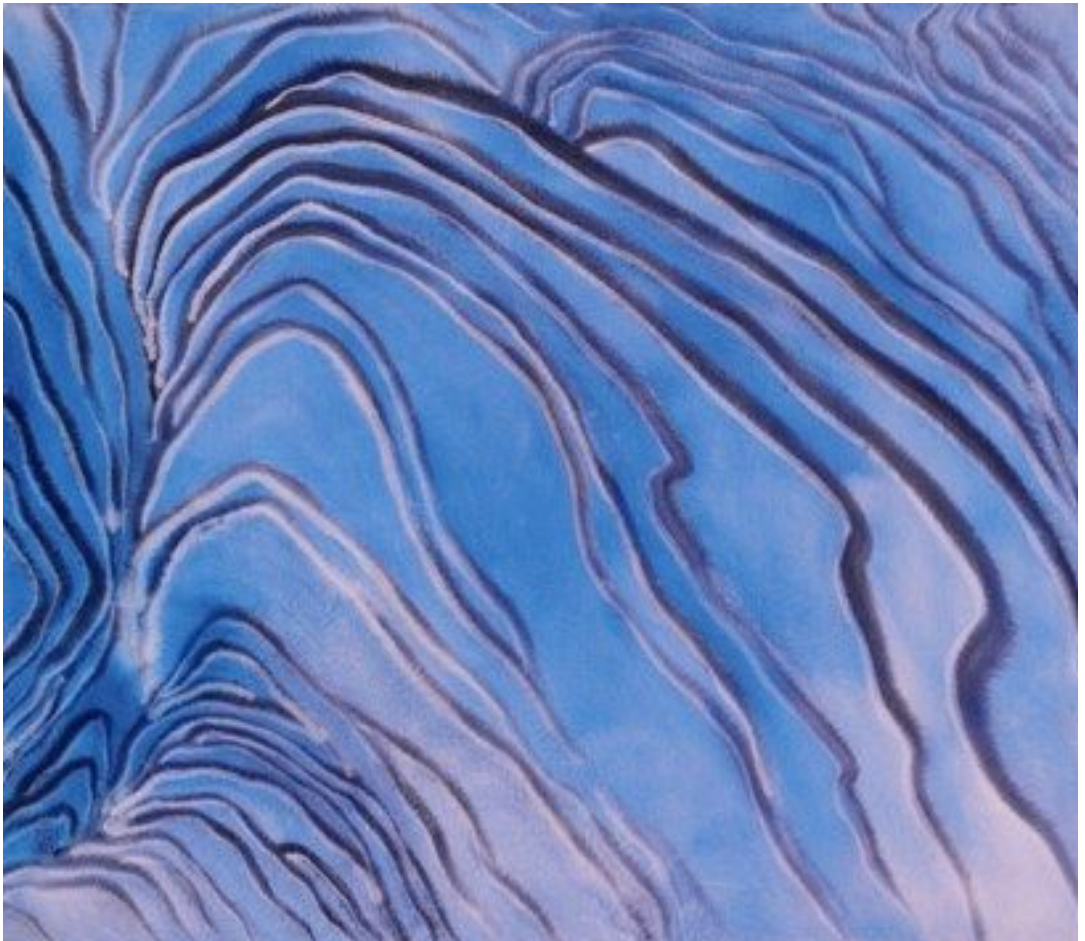
[도64] 이지호, 〈線律Ⅲ〉 2007, 면직수묵채색, 120× 80cm.



[도65] 이지호, 〈律 I〉 2007, 면직수묵채색,  
125× 65cm.



[도66] 이지호, 〈律 II〉 2007, 면직수묵채색,  
125× 65cm.



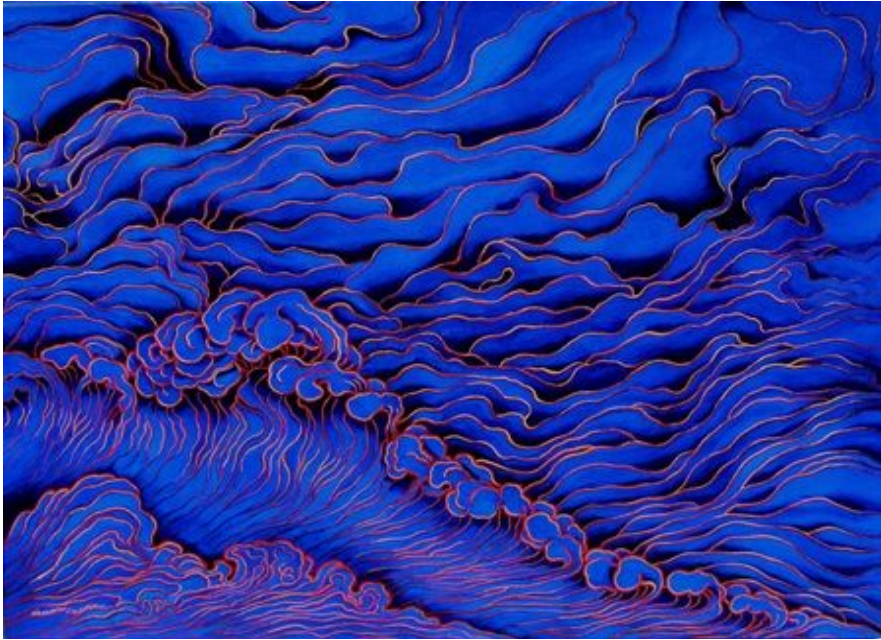
[도67] 이지호, 〈線律濼濼〉 2007, 면직수묵채색, 110× 110cm.



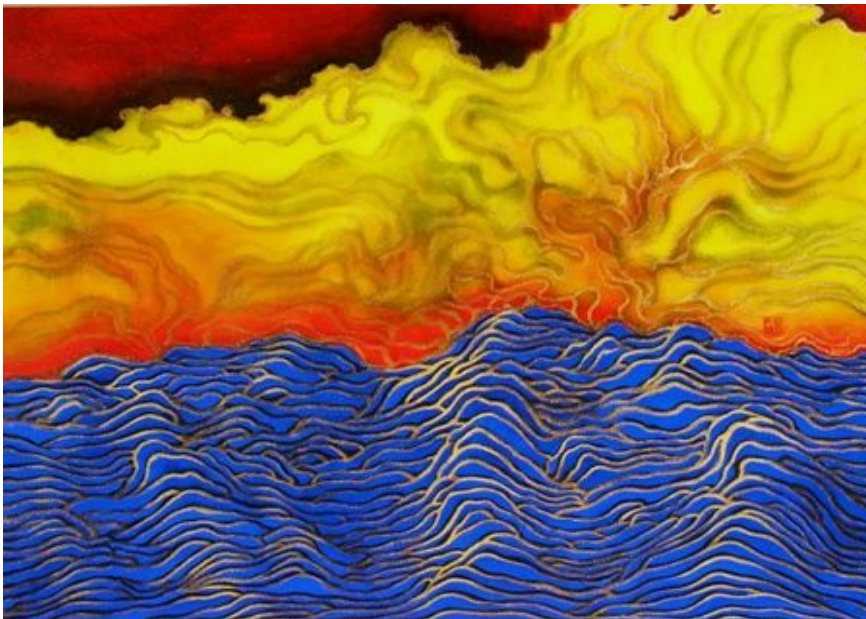
[도68] 이지호, <Wave of Peace> 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.



[도69] 이지호, <The Wave Flows> 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.



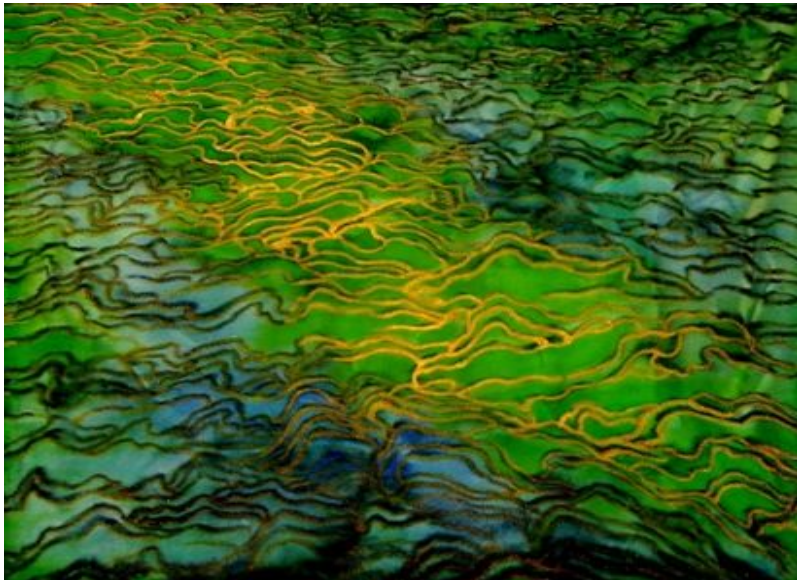
[도70] 이지호, 〈Wild Waves〉 2007, 면직수묵채색, 122× 90cm.



[도71] 이지호, 〈The wave which Dances〉 2007, 면직수묵채색, 122× 90cm.



[도72] 이지호, 〈Waves - Blooming〉 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.



[도73] 이지호, 〈Green - Melody〉 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.



[도74] 이지호, <Dazzling Wave> 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.



[도75] 이지호, <Wild Waves- Blooming> 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.





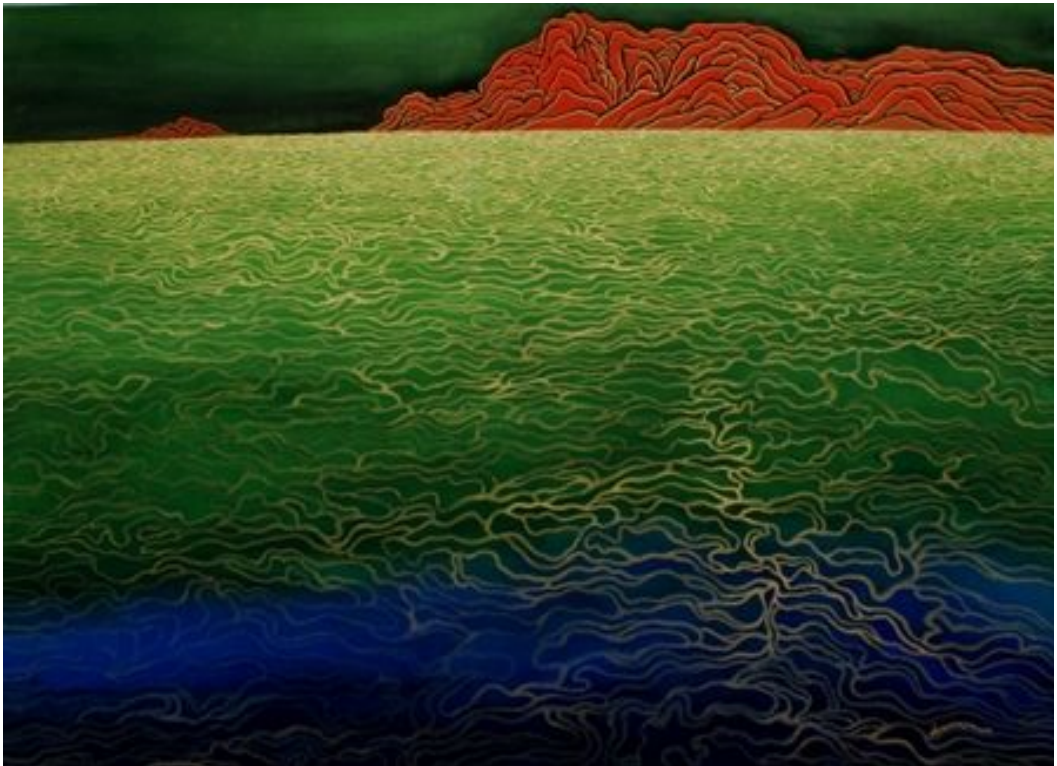
[도76] 이지호. <Wave of Dusk> 2007, 면직수묵채색, 122× 80cm.



[도77] 이지호. <Recollection - Rhythm> 2007, 면직수묵채색, 122× 80cm.



[도78] 이지호, 〈Red-Wave〉 2007, 면직수묵채색, 122× 80cm.



[도79] 이지호, 〈Rhythmic Movement〉 2007, 면직수묵채색, 100× 150cm.



[도80] 이지호, <Dynamic Wave> 2007, 면직수묵채색, 100× 150cm.



[도81] 이지호, 〈Old Dream〉 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.



[도82] 이지호, 〈The Island which Drifts〉 2007, 면직수목채색, 110× 90cm.



[도83] 이지호, 〈Ocean of legend〉, 2007, 면직수목채색, 110× 90cm.





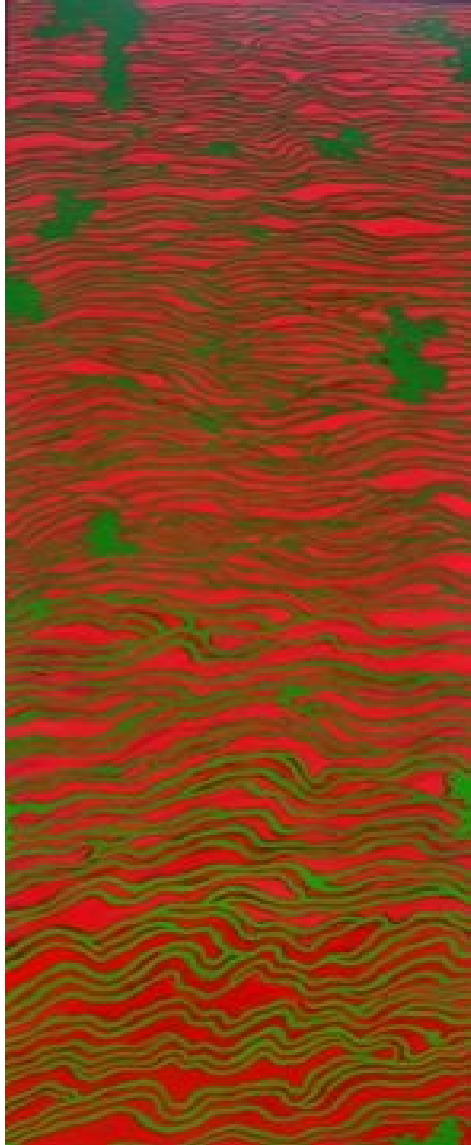
[도84] 이지호, <The Trembling Wave> 2007, 면직수묵채색, 122× 70cm.



[도85] 이지호, <Rhythm and Birds> 2007, 면직수목채색, 130× 60cm.



[도86] 이지호, 〈After-Image〉 2007, 면직수묵채색, 122× 63cm.



[도87] 이지호, 〈Rhythm-Flows〉 2007, 면직수묵채색, 194× 67cm.



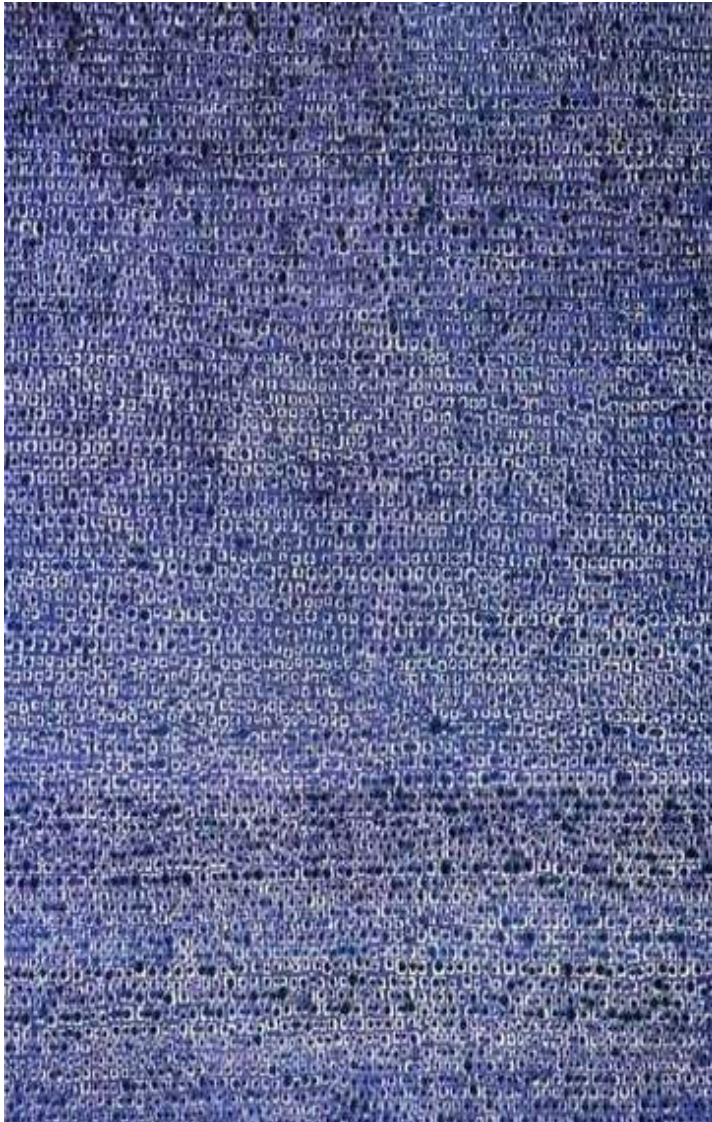
[도88] 이지호, 〈Golden Wave〉 2007, 면직수묵채색, 194× 67cm.



[도89] 이지호, 〈Waves in Blossom〉 2007, 면적수묵채색, 125× 65cm.

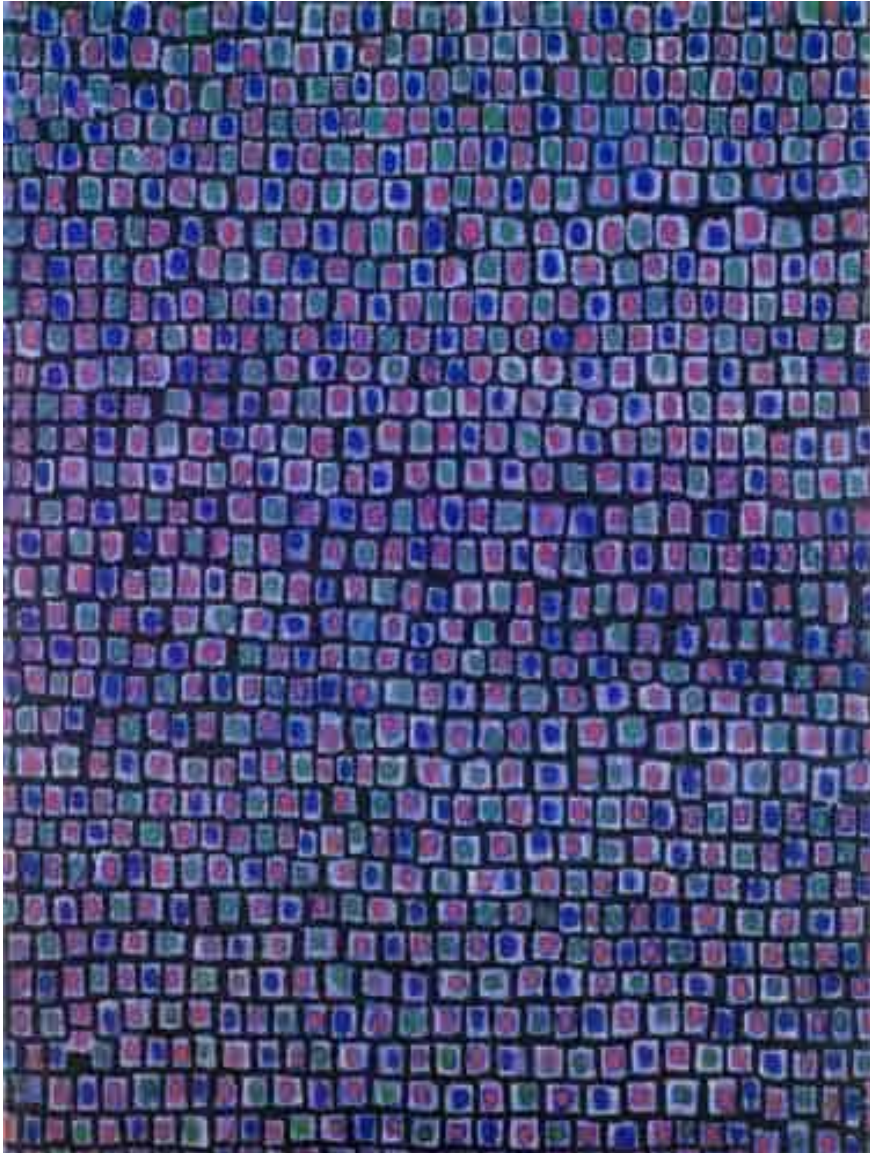


[도90] 이지호, 〈Empties a Mind〉 2008, 면직수묵채색, 120× 43cm.



[도91] 김환기, <어디서 무엇이 되어 다시 만나랴> 1970, 캔버스에 유채, 236× 172.





[도92] 김환기, <어디서 무엇이 되어 다시 만나랴> 1970, 캔버스에 유채, 236× 172.



[도93] 김환기, <19-VIII-72#229> 1972, 캔버스에 유채, 264× 209.



[도94] 김환기, <봄의 소리> 1969, 캔버스에 유채, 153× 89.

## 2. 도 판 목 록

- [도1] 가. 장대천(張大千)의 준법 시범, 『畵眼』 pp. 30~31. 나. 이지호, 망목준(網目皴), 〈홍도(紅島)의 정(情)〉, 2004, 견본수묵설채 / 목책준(木柵皴), 〈月出 아리랑〉, 2004, 부분, 지본수묵담채.
- [도2] 육서(六書) : 상형(象形)· 지사(指事)· 형성(形聲)· 회의(會意)· 전주(轉注)· 가차(假借), 출처: 金容玉, 『韓中畵題畵典』, 미술공론사, 1988.
- [도3] 고대 문자의 변천과정, 金容玉, 『韓中畵題畵典』, 미술공론사, 1988.
- [도4] 〈갑골문(甲骨文)〉· 은허(殷墟:1899)에서 발굴된 문자.
- [도5] 〈금문(金文)〉· 중국 은주(殷周)· 전국 시대에 이르러 형성된 문자.
- [도6] 〈석고문(石鼓文)〉· BC 481년경 동주의 진으로 추정. 베이징, 고궁박물관.
- [도7] 〈장맹룡비(張猛龍碑)〉· 북위(北魏) 522년. 해서(楷書), 비문(碑文).
- [도8] 황정건(黃庭堅, 1045~1105), 북송의 시인· 서예가, 〈李白 憶舊遊詩 卷〉.
- [도9] 李知鎬, 〈千字文: 雲騰致雨, 露結爲霜〉· 연구습작, 행서, 1989.
- [도10] 李知鎬, 〈千字文: 寒來暑往, 秋收冬藏〉· 연구습작, 행서, 1989.
- [도11] 李知鎬, 〈風竹〉· 연구습작, 110 × 32 cm. 1990.
- [도12] 李知鎬, 〈菊花·梅花·蘭草〉· 사군자, 연구습작, 1991.
- [도13] 李知鎬, 〈山亭雨後〉· 1990, 지본수묵담채. 60× 60cm. 개인소장.
- [도14] 李知鎬, 〈望山靜海安圖〉· 1990, 지본수묵담채, 60× 60cm, 개인소장.
- [도15] 李知鎬, 〈島遠月濛〉· 1993, 지본수묵담채, 55× 57cm, 개인소장.
- [도16] 李知鎬, 〈寒雪〉· 1993, 지본수묵, 67× 70cm, 개인소장.
- [도17] 李知鎬, 〈山頂秋色〉· 1996, 지본수묵담채, 82× 75cm, 개인소장.
- [도18] 李知鎬, 〈雲霧長天〉· 2007, 지본수묵, 150× 55, 개인소장.
- [도19] 李知鎬, 〈秋色圖〉· 1997, 지본수묵담채, 180× 100cm, 개인소장.
- [도20] 李知鎬, 〈靜沈島〉· 1997, 지본수묵담채, 220× 95cm, 개인소장.
- [도21] 李知鎬, 〈淸海鎮圖〉· 2002, 견본수묵담채, 200× 120cm, 목포한국병원.
- [도22] 李知鎬, 〈月出의 瑞氣〉· 2004, 면직수묵담채, 350× 150cm, 개인소장.
- [도23] 李知鎬, 〈月出의 雲霧〉· 2004, 면직수묵담채, 1360× 100cm, 개인소장.
- [도24] 李知鎬, 〈雪岳의 瑞雪〉· 2004, 면직수묵담채, 180× 100cm, 개인소장.
- [도25] 李知鎬, 〈山頂瑞氣〉· 2005, 면직수묵채색, 180× 100cm, 부산센텀병원.

- [도26] 李知鎬, 〈月出秋色〉 · 2005, 면직수묵담채, 180× 100cm, 국립목포대학교.
- [도27] 李知鎬, 〈月出의精氣〉 · 2002, 지본수묵담채, 80× 70cm, 개인소장.
- [도28] 李知鎬, 〈月出아리랑〉 · 2004, 지본수묵담채, 162× 131cm, 개인소장.
- [도29] 李知鎬, 〈月出의 氣祥〉 · 2004, 지본수묵담채, 162× 131cm, 개인소장.
- [도30] 傅顧愷之, 〈女史箴圖〉 · 동진, 견본설채, 24.8× 348.2cm, 영국박물관.
- [도31] 米芾, 〈春山瑞松圖〉 · 北宋, 견본설채. 129.6× 48.3cm, 프린스턴대학미술관.
- [도32] 郭熙, 〈早春圖〉 · 北宋, 견본수묵설채, 158.3× 108.1cm, 대북고궁박물관.
- [도33] 李可染, 〈드레스덴의 모색(暮色)〉 · 1900년대 중국 장쑤성, 수묵담채, 54× 44.4cm, 1957.
- [도34] 梁楷, 〈雪景山水圖〉 · 南宋, 견본수묵설채, 111× 50cm, 도쿄국립박물관.
- [도35] 王蒙, 〈秋山蕭寺〉 부분 · 元, 지본수묵, 142× 38.5cm, 대북고궁박물관.
- [도36] 李思訓, 〈江汎樓閣圖〉 · 唐, 견본수묵설채, 101.9× 54.7cm, 대북고궁박물관.
- [도37] 曹知白, 〈羣山雪霽〉 · 元, 지본수묵, 129.7× 56.4cm, 대북고궁박물관.
- [도38] 盛懋, 〈秋林高士圖〉 · 元, 견본설채, 135.3× 59cm, 대북고궁박물관.
- [도39] 作家未詳, 〈瀟湘八景圖〉 부분 · 16세기, 지본수묵, 91.0× 47.7cm, 일본개인.
- [도40] 安堅, 〈夢遊桃源圖〉 · 조선, 견본설채, 38.6× 106.2cm, 일본천리대학도서관.
- [도41] 李唐, 〈江山小景圖〉 · 北宋. 견본설채, 49.7× 186.7cm, 대북고궁박물관.
- [도42] 許道寧, 〈秋江漁艇圖〉 · 北宋, 견본설채, 48.9× 209.6cm, 미국넬슨겔러리.
- [도43] 屈鼎, 〈夏山圖〉 · 北宋, 견본설채, 45.2× 115cm, 메트로폴리탄미술관.
- [도44] 鄭叡, 〈松坡鎮圖〉 · 조선후기, 견본수묵채색, 20.1× 31.5cm, 간송미술관.
- [도45] 鄭叡, 〈斷髮嶺望金剛山〉 · 조선후기, 견본수묵담채, 34.3 × 39.0cm, 국립중앙 박물관.
- [도46] 鄭叡, 〈金剛全圖〉 · 조선후기, 지본수묵담채, 130.7× 94.1cm, 호암미술관.
- [도47] 鄭叡, 〈仁王霽色圖〉 · 조선후기, 지본수묵, 138.2× 79.2cm, 호암미술관.
- [도48] 鄭叡, 〈通川門岩〉 · 조선후기, 지본수묵, 22.9× 67.5 cm, 국립중앙 박물관.
- [도49] 李知鎬, 〈南海의 絶景 I〉 · 2005, 지본수묵, 110× 110cm.
- [도50] 李知鎬, 〈南海의 絶景 II〉 · 2005, 면직수묵채색, 120× 90cm.
- [도51] 李知鎬, 〈律-生成 I〉 · 2005, 면직수묵담채, 300× 160cm.
- [도52] 李知鎬, 〈律-生成 II〉 · 2005, 지본수묵채색, 180× 200cm.
- [도53] 李知鎬, 〈律-張遠線濫 I〉 · 2005, 면직수묵채색, 300× 150cm.

- [도54] 李知鎬, 〈律-張遠線濫Ⅱ〉 · 2005, 면직수묵채색, 270× 180cm.
- [도55] 李知鎬, 〈寒村畚歌〉 · 2005, 면직수묵설채, 90× 80cm.
- [도56] 李知鎬, 〈律-饗宴Ⅰ〉 · 2005, 면직수묵채색, 110× 110cm.
- [도57] 李知鎬, 〈律-饗宴Ⅱ〉 · 2006, 면직수묵채색, 100× 80cm.
- [도58] 李知鎬, 〈律-饗宴Ⅲ〉 · 2006, 면직수묵채색, 100× 80cm.
- [도59] 李知鎬, 〈律-動Ⅰ〉 · 2006, 면직수묵채색, 110× 90cm.
- [도60] 李知鎬, 〈律-動Ⅱ〉 · 2006, 면직수묵채색, 110× 90cm.
- [도61] 李知鎬, 〈律-動Ⅲ〉 · 2006, 면직수묵, 110× 90cm.
- [도62] 李知鎬, 〈線律Ⅰ〉 · 2006, 면직수묵채색, 100× 180cm.
- [도63] 李知鎬, 〈線律Ⅱ〉 · 2007, 면직수묵채색, 120× 80cm.
- [도64] 李知鎬, 〈線律Ⅲ〉 · 2007, 면직수묵채색, 120× 80cm.
- [도65] 李知鎬, 〈律Ⅰ〉 · 2007, 면직수묵채색, 125× 65cm.
- [도66] 李知鎬, 〈律Ⅱ〉 · 2007, 면직수묵채색, 125× 65cm.
- [도67] 李知鎬, 〈線律濫濫〉 · 2007, 면직수묵채색, 110× 110cm.
- [도68] 李知鎬, 〈평화의 물결(Wave of Peace)〉 · 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.
- [도69] 李知鎬, 〈결-흐르다(The Wave Flows)〉 · 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.
- [도70] 李知鎬, 〈걱정의 울(Wild Waves)〉 · 2007, 면직수묵채색, 122× 90cm.
- [도71] 李知鎬, 〈파도와 함께 춤을(The Wave Which Dances)〉 · 2007, 면직수묵채색,  
122× 90cm.
- [도72] 李知鎬, 〈결-피어오르다(Waves-Blooming)〉 · 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.
- [도73] 李知鎬, 〈녹색-멜로디(Green-Melody)〉 · 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.
- [도74] 李知鎬, 〈눈부신 물결(Dazzling Wave)〉 · 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.
- [도75] 李知鎬, 〈역동의 결-피어오르다(Wild Waves-Blooming)〉 · 2007, 면직수묵채  
색, 110× 90cm.
- [도76] 李知鎬, 〈황혼의 물결(Wave of Dusk)〉 · 2007, 면직수묵채색, 122× 80cm.
- [도77] 李知鎬, 〈회상-울(Recollection-Rhythm)〉 · 2007, 면직수묵채색, 122× 80cm.
- [도78] 李知鎬, 〈붉은-물결(Red-Wave)〉 · 2007, 면직수묵채색, 122× 80cm.
- [도79] 李知鎬, 〈율동(Rhythmic Movement)〉 · 2007, 면직수묵채색, 100× 150cm.

- [도80] 李知鎬, 〈울-동(Rhythmic Wave)〉 · 2007, 면직수묵채색, 100× 150cm.
- [도81] 李知鎬, 〈오래된 꿈(Old Dream)〉 · 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.
- [도82] 李知鎬, 〈떠도는 섬(The Island which Drifts)〉 · 2007, 면직수묵진채, 110× 90cm.
- [도83] 李知鎬, 〈대양의 전설(legend of Ocean)〉 · 2007, 면직수묵채색, 110× 90cm.
- [도84] 李知鎬, 〈결의 진동(The Trembling Wave)〉 · 2007, 면직수묵채색, 122× 70cm.
- [도85] 李知鎬, 〈파도와 새(Rhythm and Birds)〉 · 2007, 면직수묵채색, 130× 60cm.
- [도86] 李知鎬, 〈잔상(After - Image)〉 · 2007, 면직수묵채색, 122× 63cm.
- [도87] 李知鎬, 〈음율-흐르다(Rhythm - Flows)〉 · 2007, 면직수묵채색, 194× 67cm.
- [도88] 李知鎬, 〈금빛 물결(Golden Wave)〉 · 2007, 면직수묵채색, 194× 67cm.
- [도89] 李知鎬, 〈물결 위의 개화(Waves in Wlossom)〉 · 2007, 면직수묵채색, 125× 65cm.
- [도90] 李知鎬, 〈허전한 마음(Empties a Mind)〉 · 2008, 면직수묵채색, 120× 43cm.
- [도91] 김환기, 〈어디서 무엇이 되어 다시 만나랴〉 · 1970, 캔버스 오일칼라, 236 × 172. 환기미술관.
- [도92] 김환기, 〈어디서 무엇이 되어 다시 만나랴〉 · 1970, 캔버스에 유채, 236× 172. 개인 소장.
- [도93] 김환기, 〈19-VIII-72 # 229〉 · 1972, 캔버스에 유채, 264× 209. 삼성 미술관.
- [도94] 김환기, 〈봄의 소리〉 · 1969, 캔버스에 유채, 153× 89. 개인 소장.

### 3. 도판 수록 페이지 목록

번호	작가	작품명	페이지
[도1]	장대천(張大千)·李知鎬 皴法 시범		39·41·42·4 3·44·87
[도2]	육서(六書)		4
[도3]	고대문자(古代文字)		4
[도4]	〈갑골문(甲骨文)〉		4
[도5]	〈금문(金文)〉		4
[도6]	〈석고문(石鼓文)〉		4
[도7]	〈장맹룡비(張猛龍碑)〉		5
[도8]	黃庭堅	〈이백 憶舊遊詩 卷〉	5
[도9]	李知鎬	〈천자문: 雲騰致雨, 露結爲霜〉	5
[도10]	李知鎬	〈천자문: 寒來暑往, 秋收冬藏〉	5
[도11]	李知鎬	〈풍죽(風竹)〉	16
[도12]	李知鎬	〈국화(菊花)·매화(梅花)·난초(蘭草)〉	16
[도13]	李知鎬	〈산정우후(山亭雨後)〉	85
[도14]	李知鎬	〈망산정해안도(望山靜海安圖)〉	85
[도15]	李知鎬	〈도원월남(島遠月濛)〉	84·86
[도16]	李知鎬	〈한설(寒雪)〉	84·86
[도17]	李知鎬	〈산정추색(山頂秋色)〉	46·84·87
[도18]	李知鎬	〈운무장천(雲霧長天)〉	46·83·84
[도19]	李知鎬	〈추색도(秋色圖)〉	89
[도20]	李知鎬	〈정심도(靜沈島)〉	46·84·89
[도21]	李知鎬	〈청해진도(淸海鎮圖)〉	87·90
[도22]	李知鎬	〈월출(月出)의 서기(瑞氣)〉	83·87·94
[도23]	李知鎬	〈월출(月出)의 운무(雲霧)〉	45·83·87· 94
[도24]	李知鎬	〈설악(雪岳)의 서설(瑞雪)〉	45·94
[도25]	李知鎬	〈산정서기(山頂瑞氣)〉	83·87·95
[도26]	李知鎬	〈월출추색(月出秋色)〉	45·83·95
[도27]	李知鎬	〈월출(月出)의 정기(精氣)〉	91·95
[도28]	李知鎬	〈월출(月出) 아리랑〉	83·87·91· 92·93
[도29]	李知鎬	〈월출(月出)의 기상(氣祥)〉	83·94
[도30]	傅顧愷之	〈여사잠도(女史箴圖)〉	22·83
[도31]	米芾	〈춘산서송도(春山瑞松圖)〉	43·90
[도32]	郭熙	〈조춘도(早春圖)〉	26·42·45· 91
[도33]	李可染	〈드레스덴의 모색(暮色)〉	47·84·85



[도34]	梁楷	〈설경산수도(雪景山水圖)〉	94
[도35]	王蒙	〈추산소사(秋山蕭寺)〉	93·94
[도36]	李思訓	〈강범누각도(江汎樓閣圖)〉	95
[도37]	曹知白	〈취산설계(翠山雪霽)〉	86
[도38]	盛懋	〈추림고사도(秋林高士圖)〉	87
[도39]	作家未詳	〈소상팔경도(瀟湘八景圖)〉	43·86
[도40]	安堅	〈몽유도원도(夢遊桃源圖)〉	45·86·90
[도41]	李唐	〈강산소경도(江山小景圖)〉	45·85
[도42]	許道寧	〈추강어정도(秋江漁艇圖)〉	43·89·90
[도43]	屈鼎	〈하산도(夏山圖)〉	93
[도44]	鄭澈	〈송파진도(松坡鎮圖)〉	42·87·95
[도45]	鄭澈	〈단발령망금강산(斷髮嶺望金剛山)〉	43·87
[도46]	鄭澈	〈금강전도(金剛全圖)〉	44·87·88· 91·92·93
[도47]	鄭澈	〈인왕제색도(仁王霽色圖)〉	47·87·88·8 9
[도48]	鄭澈	〈통천문암(通川門岩)〉	47
[도49]	李知鎬	〈남해(南海)의 절경(絶景) I〉	104·106
[도50]	李知鎬	〈남해(南海)의 절경(絶景) II〉	104
[도51]	李知鎬	〈율(律)-생성(生成) I〉	106·107· 110
[도52]	李知鎬	〈율(律)-생성(生成) II〉	108·110
[도53]	李知鎬	〈율(律)-장원선람(張遠線濼) I〉	108·109· 110
[도54]	李知鎬	〈율(律)-장원선람(張遠線濼) II〉	108·109· 110
[도55]	李知鎬	〈한촌답가(寒村畓歌)〉	109·110
[도56]	李知鎬	〈율(律)-향연(饗宴) I〉	109·110
[도57]	李知鎬	〈율(律)-향연(饗宴) II〉	110
[도58]	李知鎬	〈율(律)-향연(饗宴) III〉	110
[도59]	李知鎬	〈율(律)-동(動) I〉	111
[도60]	李知鎬	〈율(律)-동(動) II〉	111
[도61]	李知鎬	〈율(律)-동(動) III〉	111
[도62]	李知鎬	〈선율(線律) I〉	111
[도63]	李知鎬	〈선율(線律) II〉	111
[도64]	李知鎬	〈선율(線律) III〉	111
[도65]	李知鎬	〈율(律) I〉	111
[도66]	李知鎬	〈율(律) II〉	110·111
[도67]	李知鎬	〈선율람람(線律濼濼)〉	116·
[도68]	李知鎬	〈평화의 물결(Wave of peace)〉	117·
[도69]	李知鎬	〈결-흐르다(The wave Flows)〉	116·117

[도70]	李知鎬	〈걱정의 울(Wild Waves)〉	117
[도71]	李知鎬	〈파도와 함께 춤을(The Wave which Dances)〉	115 · 120
[도72]	李知鎬	〈결-피어오르다(Waves-Blooming)〉	116 · 117
[도73]	李知鎬	〈녹색-멜로디(Green-Melody)〉	117
[도74]	李知鎬	〈눈부신 물결(Dazzling Wave)〉	116
[도75]	李知鎬	〈역동의결-피어오르다(Wild Waves-Blooming)〉	117
[도76]	李知鎬	〈황혼의 물결(Wave of Dusk)〉	117 · 120
[도77]	李知鎬	〈회상-울(Recollection-Rhythm)〉	120
[도78]	李知鎬	〈붉은-물결(Red-Wave)〉	122
[도79]	李知鎬	〈울동(Rhythmic Movement)〉	122
[도80]	李知鎬	〈울-동(Rhythmic Wave)〉	122
[도81]	李知鎬	〈오래된 꿈(Old Dream)〉	123
[도82]	李知鎬	〈떠도는 섬(The Island which Drifts)〉	123
[도83]	李知鎬	〈대양의 전설Legend of Ocean)〉	123
[도84]	李知鎬	〈결의 진동(The Trembling Wave)〉	117
[도85]	李知鎬	〈파도와 새(Rhythm and Birds)〉	121 · 123
[도86]	李知鎬	〈잔상(After-Image)〉	121
[도87]	李知鎬	〈음율-흐르다(Rhythm-Flows)〉	120
[도88]	李知鎬	〈금빛 물결(Golden Wave)〉	116
[도89]	李知鎬	〈물결 위의 개화(Waves in Blossom)〉	120
[도90]	李知鎬	〈허정한 마음(Empties a Mind)〉	116 · 119 · 121 · 123
[도91]	김환기	〈어디서 무엇이 되어 다시 만나랴〉	121
[도92]	김환기	〈어디서 무엇이 되어 다시 만나랴〉	121
[도93]	김환기	〈19-VIII-72#229〉	121
[도94]	김환기	〈봄의 소리〉	121

## 참 고 문 헌

- 고든 그레이엄, 『藝術哲學』, 이론과 실천, 2000.
- 갈로, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1989.
- 김광명, 『삶의 해석과 미학』, 문화사랑, 1996.
- 김달진 역해, 『唐詩全書』, 민음사, 1987.
- 김병중, 『중국회화의 조형의식 연구』, 서울대학교 출판부, 1989.
- 김용옥, 『韓中畫題書典』, 미술공론사, 1988.
- 김용옥, 『石濤畫論』, 통나무, 1992.
- 김종대, 『중국회화사』, 일지사, 1984.
- 김종대, 『韓國畫論』, 일지사, 1989.
- 김해성, 『현대 미술을 보는 눈』, 열화당, 1994.
- 노자 지음, 김학주 옮김, 『노자』, 을유문화사, 2000.
- 남만성, 『四書五經』, 靑木文化社, 1986.
- 담단경 편, 金基珠譯, 『中國藝術史』, 설화당, 1997.
- 동기창 지음, 조송식·변영섭·안영길·박은화 옮김, 『畫眼』, 시공사, 2003.
- 린다 노클린, 권원순 역, 『리얼리즘』, 미진신서, 1986.
- 마가레테 부른스 지음, 조정옥 옮김, 『색의 수수께끼』, 세종연구원, 2000.
- 마이클 설리반, 『中國의 山水畫』, 문예 출판사, 1992.
- 마이클설리반 외, 백승길 편역, 『중국예술의 세계』, 설화당 미술선서, 1977.
- 마츠바라 사브로 편, 최성은·한정희 옮김, 『동양 미술사』, 예경, 1993.
- 마크 로스코, 크리스토퍼 편집, 김순희 옮김, 『예술가의 리얼리티』, 다빈치, 2007.
- 모이세이 까간 지음, 진중권 옮김, 『미학강의1』, 도서출판 새길, 1998.
- 부포석 저, 이형숙 역, 『중국의 인물화와 산수화』, 대원사, 1988.
- 배규하, 『中國書法藝術史』, 이화문화출판사, 2000.
- 박선규, 『書藝一半理論』, 한국미술창작협회, 2009.
- 박용숙, 『韓國美術의 기원』, 예경산업사, 1990.
- 박효신, 『영상디자인의 선구자 슬바스』, 디자인 하우스, 2000.
- 복견충경 저, 李家源 校閱, 釋智源 譯, 『書藝의歷史』, 光明印刷公社, 1976.

북경중앙미술학원 편저, 박은화 옮김, 『중국미술의 역사』, 시공사, 1998.  
 변영섭, 『韓國의 美術家』, 사회평론, 2006.  
 서복관 저, 권덕주 외, 『중국예술정신』, 동문선, 1990.  
 서성록, 『韓國의 現代美術』, 문예 출판사, 1994.  
 서성록, 『東西洋美術의 地平』, 재원, 1999.  
 아브라함 몰르, 엄광현 옮김, 『키치란 무엇인가?』, 시각과 언어, 1996.  
 오희선, 김숙희 지음, 『재미있는 색 이야기』, 교학연구사, 2001.  
 오프리트 회페 엮음, 이강서 옮김, 한길사, 1976.  
 에바 헬레 지음, 문은배 감수, 이영희 옮김, 『색의 유혹』, 예담, 2005.  
 이강수, 『老子와 壯者』, 도서출판 길, 1997.  
 이경성, 『미술이란 무엇인가』, 일지사, 1997.  
 이동주, 『韓國繪畫史論』, 열화당, 1987.  
 이세환 편저, 『韓中名品集』, 하서출판사, 1983.  
 이지호, 『선율- 파라다이스』 2008 서울 하나아트갤러리 개인전 발표, 2008.  
 이택후, 『華夏美學』, 동문선, 1990.  
 이희승, 『국어사전』 제4판 전면개정판, 민중서림, 1998.  
 유겸화 편저, 조남권·김대원, 『중국역대화론 일반론 상』, 다운샘, 2005.  
 유흥준, 『완당평전1』, 학고재, 2002.  
 안동립 역주, 『노자』, 현암사, 2002.  
 안휘준, 『韓國 繪畫의 傳統』, 문예출판사, 1988.  
 안휘준, 『韓國의 美術과 文化』, 시공사, 2000.  
 온조동, 『中國繪畫 批評史』, 미진사, 1989.  
 월간미술 엮음, 『세계 미술용어사전』, 월간미술, 1999.  
 왕꾸어똥 지음, 신주리 옮김, 『장자평전』, 마다스북스, 2002.  
 조민환, 『중국 철학과 예술정신』, 예문서원, 1999.  
 조용신, 『채색화기법』, 미진사, 1992.  
 조용진·배재영, 『동양화란 어떤 그림인가』, 열화당, 2002.  
 조지로울리, 『동양화의 원리』, 중앙일보사, 1980.  
 제임스 캐힐, 조선미역 『中國繪畫史』, 설화당 미술선서, 1978.

- 장언원 외 지음, 김기주 역주, 『中國畫論 選集』, 미술문화, 2002.
- 장언원 지음, 조송식 옮김, 『역대명화기』, 시공사, 2008.
- 장파, 유중하·백승도 외 옮김, 『동양과 서양 그리고 미학』, 푸른 숲, 1988.
- 정상옥, 『書法藝術의 美學的認識論』, 이화문화출판사, 2000.
- 왕안절(王安節) 지음, 이립옹(李笠翁) 논정, 개자원화전(芥子園畫傳), 청(1679).
- 정인승·한영선 역, 주해, 『수묵화대전』, 삼성문화사, 1999.
- 존 워커 지음, 장선영 옮김, 『매스 미디어와 미술』, 시각과 언어, 1998.
- 진조복 지음, 김상철 옮김, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1999.
- 최병식, 『동양회화미학』, 동문선, 1994.
- 칸딘스키의, 차봉희, 『칸딘스키의 예술론2』 중의 『점·선·면』, 설화당, 1996.
- 김바라세이고 著, 민병산 譯, 새문사, 1999.
- 필립 예나윈, 한국미술연구소 옮김, 『현대미술 감상의 길잡이』, 시공사, 1994.
- 허건, 『南種繪畫史』, 서문당, 1994.
- 홍선표, 『朝鮮時代繪畫史論』, 文藝出版社, 1999.
- 황간, 『書法技法術語系統表』, 天山出版社, 2000.