

韓國繪畫의 儒敎性初探

金 鍾 太

一、前言

이 小論은 論題와 마찬가지로 어디까지나 하나의 試論에 불과하다. 본래 筆者가 계획하고 있는 「韓國繪畫에 나타난 東洋的思想」이라는 論文의 일부분임을 아울러 밝혀둔다.

東洋畫가 韓國에 전해 온 것은 高麗중기에서 부터 시작하여 高麗末에 성행하였고 본격적인 繪畫 活動을 李朝라고 할 수 있다. 이렇게 전해진 繪畫藝術은 李朝社會의 기본 정신 기조인 儒敎思想의 영향을 받기 시작했다. 물론 儒敎 뿐만 아니라 道敎 禪敎의 영향도 많이 받고 있었다. 그러나 韓國作家들은 그들이 社會의 儒敎의 영향을 받으면서도 그것을 學問의 理論을 성립시키지 못했다. 그들은 천대와 멀리받는 정이로 전락되어 아예 藝術理論을 포기하였으며 學者들은 역시 그 學問이 천한 것이라 생각하였기 때문에 한권도 著書도 없었다. 이와 같은 결과는 결국 현대에도 繪畫理論 방법의 황무지를 조성하게 되어 작가란 한낱 그림을 그리는 「환」 또는 「장」로 성장하게 되어 學問의 기본 바탕이 결핍되어 있다. 현대 학문시대에 래도한 우리는 빨리 藝術理論을 적립시켜 작가로서 하등 人格과 양심을 작품상에 표현할 수 있도록 하여야 하고 아울러 작가 자신들도 理論을 중요시하여 장이식 기능식 作家生活을 개선하여야 할 것이다.

二、儒敎的 繪畫理念

儒敎的 繪畫理念이란 孔子를 中心으로한 儒敎思想 속에 내재하는 繪

畫의 要素를 말한다. 아무래도 東洋의 學問은 그 思想的 기초가 儒敎에 많이 있다. 繪畫에 있어서도 그 理論의 理念이 尤교와 道敎적 理念이 있으며 약간의 禪家的 理念이 있다. 繪畫에 무슨 理論의 哲學이 있느냐고 일반 학자들이 비방할 수도 있겠지만 그 만큼 과거 東洋畫를 하는 사람들이 社會的인 賤待와 장으로서의 무시와 理論的인 공부를 알렸기 때문에 빚어진 소치라고 할 수도 있다.

東洋畫 속에 內在하는 儒敎的 哲學理念이란 곧 孔子의 學說을 말한 것으로 일찌기 孔子의 弟子 子夏가 공자에게 묻기를

『詩經에 「귀여운 입가의 웃음이여 맑게 개인 美人의 눈웃음이여 본바탕(素)이 찬란 함이여」라고 하였는데, 이것은 무슨 뜻으로 생각 하십니까?』

라고 물었다. 그랬더니 孔子는 대답하기를

『그림을 그릴 때는 본바탕(素)이 그림을 그리는 것보다 더 중요한 것이다.』

라는 뜻이라고 대답하였다①.

그 뒤 儒學者들은 이 「素」라는 글자의 해석을 가지고 많은 論難을 하였다. 《論語鄭氏(司農) 注譯》에는

「繪畫란 畫紋인데 모든 繪畫는 먼저 構圖를 잡고 난다음 色彩를 칠하며 그 후에 素로서 그 사이를 分布하여 紋을 이루는 것이고 이를 美女에게 비유한다면 비록 美人이 간드러지게 어여쁜 아름다움이 있다 할 지라도 반듯이 뒤에 禮節을 갖추어야 한다」라고 말했다②.

그림으로 素란 畫文과 畫質의 중간에 있는 말로 해석된다. 이는 본래 《禮記》의 《考工記》篇에 있는 말로서 회화란 반듯이 素功이 있어야 한다고 하였다③. 이와 같은 文獻의 근거 資料는 그것을 儒學者들 간에 繪畫를論할 때 기본 資料가 되어 차츰 儒敎繪畫를 확립하는 결과가 되었다.

宋代의 유명한 儒學者 朱熹는 孔子의 「繪事後素」와 「素以爲絢」에 대하여 좀 발전된 해석을 하게 되었다. 즉 그는 「素」란 繪畫의 質이고

「絢」이란 繪畫의 色彩로서 장식을 말한다고 하였다④. 즉 이 말은 회화에는 素와 絢이 있는데 素란 눈에 보이지 않는 質이고 絢이란 아름다운 음 그 자체를 말한 것이라고 할 수 있다. 그러나 鄭司農과 朱熹의 해석은 單語의 차이가 있을뿐 내용은 같다고 할 수 있다. 鄭司農은 素란 後功이라는 것이며 朱熹는 畫質이라고 하였다. 즉 이 말을 筆者 나름 대로 해석하면 後功이란 作品을 完成하고 난 다음 作品에서 나타나는 精神의 要素이고 「畫質」이란 역시 質의인 繪畫의 수준을 말한 것이다. 그 후 清代의 儒學者 惠士奇는 더욱 발전된 儒敎의 繪畫理論을 주장하였는데 비교적 이해하기 쉽게 설명하고 있다⑤. 그는 「五色(黃墨白赤靑)은 素(白色)가 중개 역할을 하고 德은 五德(仁義禮智信) 중에 禮가 중개 역할을 하는 것으로서 禮는 五德중에 하나요, 素는 五色중의 하나」라고 하였다. 繪畫에서 素란 것이 있는데 이것은 눈에 보이지 않는 色이라고 하였다. 그리고 素는 五色을 서로 造化시키는 作用을 한다고 하였다. 마치 우리가 눈으로 볼 수 있는 太陽은 일곱가지가 있지만 일곱가지 이외에 눈에 보이지 않는 色이 있는데 이것을 入 光線이라고 하는 것과 마찬가지로 素란 눈에 보이지 않는 것으로 이것을 後素라 하였다. 비유해 보면 德에는 五德이 있는데 그중 禮는 五德을 잘 조화하여 中和하는 것과 같다고 하였다. 그러니까 素는 五色 외에 눈에 잘 보이지 않는 色으로써 繪畫에 있어서 質을 갖추게 하는 요소라고 할 수 있다.

儒敎에서 「後禮」라는 말을 많이 쓰는데 사람의 행위에 있어서 먼저 忠信性이 있으면 반듯이 거기에 뒤따르는 禮義가 있어야 한다는 것이다 즉 禮義가 없는 忠信은 아무 쓸모가 없으며 그 忠信心은 곧 오래가지 못한다는 것이다. 繪畫에 있어서도 마찬가지로이다. 五色의 色質이 있으면 그 質을 조화할 수 있는 素가 있어야 한다는 것이다. 본래 美란 五德을 겸비하여야 한다. 그래서 說文⑥ 美字條에는 「美와 善은 한가지 뜻」이라고 하였다. 美는 본래 美貌를 말하고 善은 內的인 要素에서 눈에 보이지 않는 美貌를 뜻하는 것이다. 이것을 孔子는 仁이라고 하였다. 또

美 속에는 眞이 있어야 한다. 眞은 善과 美의 중간에 있는 의미로 善과 함께 美를 보충해 주는 것이다. 다시 美에는 眞節이 있어야 한다. 여자가 일흔만에 빠르고 眞節이 없으면 불결해진다. 불결이란 美를 해치는 것이기 때문에 美에 있어서는 그것이 더욱 중요할 것이다. 그래서 美人을 선출할 때에는 眞善美貞을 보는 것이다. 東洋 사람들은 植物중 에 人間이 가장 존경하는 것을 골라서 四君子라 한다. 眞善美貞에 비유하여 美는 蘭을 대표하고 善은 梅花를 대표하고 眞은 菊花를 대표하고 貞은 竹을 대표한다. 이것을 四君子라 하는데 君子란 儒家的으로 爲人の 완벽한 상태를 말하는 것이다.

또 東洋의 美觀에는 五德이 겸비하여야 한다. 五德에는 佛敎的 五德과 儒敎的 五德과 일반적 五德이 있어야 한다. 유교적 五德은 仁義禮智信이고 佛敎的 五德은 그 해석이 구구하지만 은화, 양손, 공손, 겸소, 절양 등이며 일반적 五德은 남에게 은혜를 베풀되 낭비하지 말고, 수고를 하되 원망하지 말고, 욕심을 가지되 貧하지 말고, 태연하되 교만하지 말고, 위세가 있되 사납지 말아야 한다는 것이다. 위와 같은 五德이 있어야 東洋의인 美의 形態를 구성할 수 있다. 또 美는 맛에 비한다면 五味가 있는데 五味란 달고, 쓰고, 맵고, 짠고, 신 것이 고루 있어야 한다는 것이다. 만약 단 것만 있으면 신 것의 味感을 모르듯이 五味를 다 갖추어야 한다. 이것을 繪畫에 비한다면 繪畫란 빨간색 하나로서 美를 나타낼 수는 없듯이 美의 造化에는 五味가 있어야 한다는 것이다. 그래서 儒敎的 美란 中庸의 美 혹은 中和의 美라 할 수 있다. 孔子는 일찌기 美를 定義 해서 다음과 같이 말했다.

「質이 文보다 앞서면 야해지고 文이 質보다 앞서면 결치레가 된다. 文과 質이 다 같이 함께 造化를 이루고 난 다음에 君子라고 할 수 있다」⑦. 여기서 質은 繪畫속에 숨어있는 精神을 말하고 文은 文彩를 말한 다. 즉 회화에 있어서 色彩의 호화 찬란함과 회화 내용이 서로 조화되어야 한다는 것이다. 이것을 儒敎에서 中庸 또는 中和라고 한다. 그래서 儒敎의 繪畫思想은 中庸思想이라 할 수 있다. 이 문제에 대하여 高麗末

의 유학자 李奎報 역시 金司空의 초상화를 평하면서 「美質은 先祖의 風彩를 따랐고 雅量은 俗氣를 진압했다」⑧。

라고 하였다. 여기서 美質이란 孔子의 美質과 같은 뜻이고 雅量은 倩盼(천만 간드러지게 어여쁜 여자의 미모)이란 뜻으로 文彩라는 뜻이다. 우리나라 高麗末의 儒事學者들 역시 孔子의 「繪事後素 素以爲絢」의 思想을 繪畫比評時에 그대로 이용하고 있었음을 알 수 있다.

그래서 東洋畫란 無形에서 有形을 창조하는 創作藝術로서 작가는 이와 같은 美質과 倩盼을 잘 이해하여 자기의 思想哲學을 作品上에 옮겨 표현하게 되는 것이다. 그러므로 繪畫의 道는 形體를 이루는 것이고 形體는 有形도 있고 無形도 있다. 확실히 동양화는 有無形의 妙味를 갖추고 있으며 無形은 보아도 形體가 없고 들어도 소리가 없으며 有形은 눈으로 볼 수 있지만 숨어 있는 詩와 音樂을 만질 수는 없는 것이다. 이것을 幽명(幽冥)이라고 하는데 幽冥이란 깊고도 은은한 美麗를 말한 것으로⑨. 東洋繪畫哲學의 근원이 된다. 東洋畫란 확실히 有無形에 의미가 있다. 又有 無란 空白을 말하며 空白이란 陰陽을 말하고 陰陽은 凸凹의 形態를 말한다. 東洋畫에 空白이 없으면 繪畫로서의 成立이 불가능하고 陰陽의 哲學이 없으면 東洋畫의 眞意가 없어진다. 이것을 孔子는 회화성립에 있어서 「後素」라고 하였다. 東洋畫란 이 後素의 原理를 알아야 하고 그 原理를 이해하기 위해서는 곧 自然의 眞意를 알아야 한다. 그러므로 聖人은 자연의 景物에 道를 이루고⑩. 畫家는 胸中에 自然의 道를 布列하여 붓을 지휘봉 삼아 自然을 畫線紙上에 연주하는 것이다. 그러므로 畫家도 自然의 道를 통하는 聖者도 될 수 있고 神者도 될 수 있다. 이런 면에서 흔히 말하기를

「지혜로운 사람은 자연을 내하되 물을 좋아하고 어진 사람은 물보다 산을 좋아한다. 또 지혜로운 사람은 動的이고 어진 사람은 靜的이다.」⑪

라고 하였다. 東洋畫란 확실히 自然의 景物에 많은 관계가 있다. 그리 고 詩·書·畫·音樂이 포함되는 종합예술이다. 그래서 「詩는 無形의

그림이며 그림은 有形의 詩」라고 하였다. 이것은 東洋畫의 근원인 幽冥을 말한 것이다. 또 音樂 역시 형태 없는 회화다. 우리는 한 여름에 시원한 雪景山水畫를 보면 마치 시원한 계곡에 발을 담그고 폭포 소리를 듣는 듯한 느낌을 가진다. 이것은 즉 畫중에 音樂 소리를 듣는 듯한 느낌과 같은 理論이다. 孔子는 이 보이지 않는 繪畫 속의 音樂(美)을 매우 중요시하였다(《論語》에

「理解하고 있는 것은 좋아하는 것만 못하고 좋아하고 있는 것은 즐기는 것만 못하다」⑫.

라고 한 表現이 바로 그것이다. 繪畫속에 깊이 들어있는 意義를 알기 위해서는 繪畫를 좋아 하는 것으로 만족하지 못하고 좋아하면 반드시 즐 거워하여 繪畫 속에 있는 眞意를 즐겨워하여야 한다는 것이다. 孔子의 繪畫觀(美)은 좋아 하는 것을 초월하면 즐겁게 되고 즐거운 것을 초월하면 繪畫의 君子가 된다는 것이다. 그래서 畫家도 鑑賞者로 하여금 회열을 느끼게 하고 그 회열은 깊은 세계를 깨닫게 하는 감정을 준다. 그러기 위해서 作家는 한 폭의 작은 作品 속에 작은 우주를 그려야 한다. 孔子는 畫家가 이 작은 우주를 그리는데 있어서 美質과 文彩가 잘 융화되어야 한다고 하였다. 美質은 精神的 靈的인 形態 즉 主觀精神을 말하고 文彩는 色彩美로서 外的인 形態를 말한다.

三、韓國繪畫의 儒敎性

韓國에 儒敎思想의 전해는 것은 高麗忠烈王 때의 安裕(1243—1306)라고 할 수 있다. 그는 처음으로 中國에서 성행하고 있던 朱子學을 배워 高麗에 전파하였다. 그 뒤 忠宣王도 세자로 있을 때 元京에 萬卷堂을 짓고 李齊賢 등 많은 學者를 거느리고 高麗의 儒學 발전에 큰 자극을 주어 마침내는 孔子의 哲學 理念이 政治上에 君臣의 義를 강조하게 되었다. 그래서 高麗 말에는 李崇仁 李穡 鄭夢周 吉再 鄭道傳 權近 등이 나와 高麗에서 李朝로 전환될 때의 社會 체계를 완전히 佛敎思想에서 儒敎思想

으로 옮기게 하였다.

高麗의 繪畫 역시 高麗 말에 성행되었는 朱子學의 社會的인 영향으로 많은 記錄을 살펴 볼 수 있다. 우선 安裕는 처음으로 燕京에서 《朱子全書》를 보고 기뻐하며 儒學의 正統이라 하여 손수 그 책을 베껴 쓰고 또 孔子와 朱子의 畫像을 그려 가지고 왔으며 또 博士 金文鼎 등을 중국에 보내어 孔子와 그 제자들의 肖像을 그려왔으며 항상 朱子의 肖像을 벽에 걸어 놓고 추앙하였다.

安裕가 죽은 후 12년째 되던 해(1328)에는 忠肅王이 그의 공적을 기념하기 위하여 궁중에서 일하던 元나라 畫家에게 命하여 그의 肖像을 그리게 하였다. 이 肖像畫는 현재 慶尙北道 榮州 郡 順興 面 內竹里 소재의 紹條書院에 보관되어 있는데 高麗말에 된 것으로는 李齊賢의 肖像畫와 더불어 가장 오래된 그림이다(14). 이와 같이 高麗말에는 東洋繪畫 史上秦漢代에 유행하였던 勸戒思想 즉 英雄이나 聖賢들의 肖像畫를 숭배하여 國民을 教化하는 教育的 자료로 사용하였던 儒教的 思想이 나타났다. 이와 같은 현상은 李朝 五〇〇년을 통하여 끊임 없이 계속되었고 또 各書院에 배형된 肖像畫들은 이러한 儒教的 繪畫 성격을 띄고 있다.

韓國의 儒教的 繪畫思想은 不事二君과 君子思想에 있었다. 高麗 말엽에는 이미 元에서 李衍 柯九思와 趙孟頫 등 元 四大家(黃公望 王蒙 吳鎮 倪瓚)들의 四君子 繪畫가 들어 오기 시작 했다. 특히 趙孟頫는 忠宣王과 친한 사람으로 그의 그림이 高麗에 많이 들어 왔을 것으로 생각된다. 이렇게 시작된 高麗의 四君子는 말엽에 들어서면서 高僧이나 士大夫들간에 墨戲의 性格으로 애용되어 一般社會에 상당히 유행되고 있었다. 그것은 현재 남아 있는 記錄으로 충분히 직감할 수 있다. 즉 李奎報의 《東國李相國集》 記錄을 보면 高麗僧 月師의 僧房에 걸려있는 族子를 評하여

「대는 君子요 복숭아는 美人이다. 요사스런 복숭아의 자태가 대의 능는 한 모습을 침범한들 竹의 고고한 節操가 나 때문에 변할리 있으랴

어쩌다 너와 한짝이 되어 한데 붙어있을 망정 서리치고 눈내리는 날까지 함께 하지는 못하리라 추위와 더위를 함께 배겨나지는 못할테인데 어찌서 너와 한짝이 되려하는가」(15)

라고 하였다. 이 族子를 그런 作家는 알 수 없지만 회화의 소재가 竹과 桃로 되어있다. 李奎報는 이 作品을 儒教的 繪畫思想인 倩盼(16)의 理論으로 결부시키고 있다. 즉 竹을 君子라하고 桃를 美人의 倩盼으로 비유하고 竹의 군은 절개를 君子에 비유하여 繪畫에 이용하였다. 즉 봉숭아의 美麗한 자태는 대중성이 있는 美色으로 해석하였으며 竹은 절개 높은 君子의 思想으로 표현하였다. 繪畫란 사람의 눈길을 끌어야 들으면 통속적인 그림으로서 그 질이 저속해지는 것이다. 그러나 이 美色의 통속성을 와해하기 위해서는 절개 높은 竹을 表現하여 質과 文으로 비유하여 繪畫藝術성을 높이는 것이다. 이 作品속에는 정절과 야양을 비교하여 忠臣과 奸臣의 예를 들었으며 절개 높은 士大夫들을 竹에 비유하고 아부하는 奸臣 무리를 봉숭아의 倩盼에 비유하였다. 또 竹을 正義에 비유하고 봉숭아를 不義에 비유하여 不義는 오래가지 못한다는 教訓을 시사하는 것으로 예문에서 이른 대로 「어쩌다 너와 한짝이 되어 한데 붙어 있을 망정 서리치고 눈내리는 날까지 함께 하지는 못하리라」라는 文章에서 증명해 준다.

高麗의 四君子는 竹에 대한 記錄이 많다. 李奎報가 당시 丁而安이라는 사람이 墨竹을 그려 선사하는 것을 詩로서 露竹 風竹 老竹 新竹을 表現하여 「千金墨畫라고 하였으며 또 「竹은 본래 내가 사랑하는 바라 마치 형제와 같은 것이다」라고 竹畫를 評하였으며 역시 같은 文章에 「墨竹은 정말 四大夫의 일이다」(17). 라고 말했으며 松度寺 住持僧이 꿈에서 본 墨竹을 丁而安에게 그리게 하고 그 墨竹에 李奎報가 詩를 題하였는데 하 나는 雪竹이고 하나는 風竹이었다. 그리고 幻長老라는 사람이 墨竹 두 폭을 소장하고 있었다. 또 東亭이라는 사람이 李崑(18)의 墨竹을 소장하고 있었다. 이 그림을 李穡이 보고시를 썼는데

「杏村의 마음은 竹의 속 처럼 비어있고 깨끗하고 다정한 품이 모두

철저하구나. 밝은 들창 앞에서 이 대를 그려놓고 마주 볼 때에 저절로 일어나는 맑은 바람은 고금을 두고 이렇게 그리는 사람이 없었으리라. 아침마다 축축한 찬이슬 기운이 돌고 자연은 이 이슬로 푸른대 가지를 맑끔히 씻었네. 분명히 杏村 자신과 비슷한 모습 곧 절조는 세속 안목으로 보아도 알지 못하리라」

라고 하여 高麗人들의 竹畫는 이미 東洋의 思想의 清節을 표현하고 있다. 高麗末에 급속히 儒家思想이 싹트기 시작하였고 儒家들의 기본 精神은 高古 清逸 隱逸 野逸 清貧 등으로 不事二君思想과 직결된다. 高麗末에 나타난 儒家思想에 있어서 繪畫 반영은 政治와 직결하여 가장 민감하게 나타났다. 즉 高麗가 李朝로 政變이 바뀌어 질때 高麗의 忠臣들은 철저한 儒家思想으로 무장하고 있었다. 그래서 죽음도 불사하고 그들의 절개를 지켜 마침내는 죽음으로 끝을 내는 清逸한 신비들의 儒家思想을 表現한 것이다. 그 代表者가 鄭夢(1337-1392)이라고 할 수 있다. 그는 性理學에 매우 밝아 五部學堂 鄕校를 설치하여 儒學을 진흥시켰다. 이와같은 신비의 忠孝는 곧 四大夫의 竹으로 表現하였다. 그들은 杜門洞에 들어가 절개 높은 竹을 상징하며 竹林에 무쳐 不義의 새 왕조에 항거하면서 죽음으로 그 절개를 지켰다. 본래 이 사상은 中國三國·晋나라 때에 있었던 竹林七賢^⑩의 思想에서 영향을 본받았다. 후세 사람들이 그들의 절개를 높이 평가하여 본받게 되었고 高麗에도 마침내 그들의 행적을 본받는 杜門洞 七二현이 출현하였다. 東洋畫 속에는 이 竹林七賢 精神을 본받는 회화가 많이 나타났다. 中國은 말할 것도 없고 高麗末 墨竹의 유행은 대부분 이전 意圖에서 유행되고 있었다. 그래서 儒學者 신비들은 이 竹을 신화하여 墨竹을 많이 그렸다. 高麗仁宗 때의 文人 鄭叙는 그가 그리던 墨竹 畫題에 다음과 같이 記錄하고 있다.

「한가한 틈에 먹을 찍어서 검은 내나무를 그렸다. 벽위에 붙여 놓고 때 때로 바라보니 그윽한 향기가 풍긴다」^⑫

라고 하여 高麗時代에 文人들이 墨竹畫를 한가한 틈에 餘技로 그렸음을

알 수 있다.

이와 같이 高麗의 儒學精神은 李朝에도 전해졌다. 물론 李朝는 儒敎 政策으로 인하여 모든 社會制度가 儒敎的 思想 바탕으로 전개되고 있었다. 대체로 李朝의 繪畫思想은 이 儒敎的 國家政策에 의하여 두가지 형태로 나타났다. 하나는 高麗로부터 전해오는 節概 즉 志操를 굽히지 않는 君子 思想이요 하나는 儒敎 思想에서 유래되는 畫家의 靚대였다. 前者의 경우 신비들 간에 유행되던 墨竹은 역시 文人들의 餘技로서 安平大君 姜希顔 朴彭年 李廷應이 그 代表者라고 할 수 있다. 李朝前期의 繪畫는 이런 文人들의 餘技로 등장하여 繪畫선택도 그와 성격이 맞는 墨竹이 최고였다. 왜냐하면 李朝 初期의 經國大典의 記錄을 살펴보면 圖畫署에서 畫員을 뽑을때 考試를 치루었는데 第一이 竹 第二가 山水 第三人物 禽獸 第四가 花卉 순으로 선발하여 水墨 위주의 절개 높은 竹을 第一로 하는 것을 보아도 알 수 있다^⑬. 이와같이 李朝 初期의 儒敎的 繪畫는 文人畫의 發達을 促進하였으며 畫畫一體思想을 水墨畫로 발전시켜 文人畫를 生成케 하는 요소가 되었다. 이와같은 儒家的 繪畫思想은 顯宗朝의 文人畫家 金鎭圭의 畫를 尹斗緒가 평하여 「儒畫中第一」이라고 하였다. 이것은 즉 文人畫를 儒畫라고 할 만큼 당시 社會가 얼마나 儒敎思想이 침투되었는가를 알 수 있다. 또 文人畫를 「儒畫」라고 부른것은 李朝의 儒家的 畫風을 증명해 주고도 남음이 있다^⑭.

李朝의 儒家思想은 世祖의 不義的 王權 탈취로 인하여 일어나는 반발에 의하여 더욱 뚜렷해 졌다. 즉 死六臣과 生六臣의 不事二君의 志는 儒家思想의 清逸하고 고결한 절개를 지키는 기본 정신이었다. 이들은 이 절개를 굽힐 줄 모르는 竹에다. 비유하였으며 아울러 竹은 그들의 儒家的 思想을 表現하는 상징적 植物이 되었다. 그래서 竹을 비롯한 四君子는 儒家 思想을 대표하는 儒畫의 性格으로 간후 높은 文人들의 墨戲로 애용되거나 詩句로 등장하였다. 成三門은 그의 절개를 松에 비유하여

「이 몸이 죽어가서 무엇이 될고하니 봉래산 제일봉의 나락 장송되었다

가백설이 만জন할체 독야야 청청하리라」

라고 하여 그의 높은志操를表現하였다. 이 무렵 竹畫를 그려 명성을 떨쳤던 사람은 李霆(1541?)이라고 할 수 있다. 그는 宗室 출신의 文人畫家로 지체 높은 墨竹大家이며 李朝 前朝를 代表한다. 그의 雪墨竹은 畫風이 유난히 맑고 깨끗하여 높은 節氣의 氣韻을 내포하여 높은 儒家精神을 표현하고 있다.

다음 李朝 繪畫上 빼놓을 수 없는 사실은 李朝의 儒家思想으로 인하여 치명적인 타격을 받은 作家들의 쇠대思想이었다. 이것은 바로 韓國美術의 성장을 저해하였고 世界 역사상 유례없는 李朝 儒家들이 빚어낸 兩班들의 행패였다. 中國과의 다른 점도 바로 이런 곳에 있었다. 왜냐하면 中國의 儒學者들은 繪畫만은 쇠대시 않았다. 그래서 貴族出身으로부터 士大夫 儒學者들 가운데도 많은 畫家들이 배출되었다. 李思訓이 그렇고 王維 李讚華 蘇東坡 徽宗 董其昌 趙孟頫 등은 모두 貴族 士大夫 儒學者들이었다. 그중 徽宗은 宋의 皇帝로서 東洋 畫上 중추적인 인물이기도 하다. 그러나 李朝의 儒家思想들은 바로 이점이 달랐다. 儒家들의 거만한 賤技思想은 이루 말할 수 없는 정도였다. 비록 士大夫들이 繪畫에 天才的 소질이 있어 그림을 그린다 해도 의식적으로 회피하였다. 그에로는 世宗때 文人 姜希顔을 들 수 있다. 그는 文科에 급제한 鴻儒로서 詩畫에 능하여 後世 사람들의 추앙을 받았다. 당시 같은 文人大家인 金壽寧이 撰한 行狀記에 살펴보면 「公曰 書畫賤技 流傳後世 祇以辱名耳」라고 하였다. 즉 書畫는 賤技로서 후세에 이름을 더럽힐 뿐이라고 하였다. 이런 賤技思想은 姜希顔이 처음으로 하는 말은 아니었다. 李朝 초기에 高麗史를 저술한 鄭麟趾는 「蓋以一藝名 雖君子所恥」라고 하였다. 이 말 역시 「藝名」으로 한번 이름이 나면 君子의 수치라」는 뜻으로 賤技思想을 내포하고 있다. 또 兪柘基의 《知守齋集》에 보면 趙榮祐의 墓誌가 記錄되어 있는데 임금이 趙榮祐에게 肅廟御容을 그리라 명했을 때 자기는 畫史 繪史를 하는 畫員들과 혼동하지 않는다고 거절했다. 대략 위와 같은 예문으로 보아 李朝는 철저하게 畫家들에 대한 賤待를 하

였는데 이것이 李朝 儒家 繪畫思想의 惡習이었다. 이 문제에 대하여 尹喜淳은 오히려 逆法으로 해석하고 있는 점이 또 흥미롭다. 즉 그의 理論을 살펴보면

「그러나 李朝 儒敎의 賤技思想은 큰 拍車를 加하였다... 畫員에는 事實로 無識한 俗人들이 많았을 것이다. 그것은 士大夫 官路를 빼앗긴 까닭에 詩文의 造詣를 쌓어볼 誠意가 날 수 없었을 것이다. 그들은 이러한 애로를 打開할 수 없음을 알고 차라리 藝에 精進한 情熱이 타올랐다. 그래서 蕙園申潤福 檀園金弘道는 巷間風俗을 그렸다. 和齋卞相壁은 고양이를 그렸다. 一濠南啓宇는 나비를 그렸다」

라고 하여 오히려 이런점이 繪畫에 몰두하게 하여 박차를 가하였다고 한다. 그러나 이와 같은 해석은 회화 발전의 원칙을 무시하는 변론이라고 할 수 있다. 李朝의 儒家的 繪畫思想은 이와 같이 牛犢스런 賤技思想으로 인해서 民族 繪畫 발전에 큰 저해를 가져왔다.

李朝의 繪畫 속에 높은 儒家의 清逸 隱逸 高逸 思想을 나타낸 作家로 李朝 초기의 姜希顔을 들 수 있다. 현재 國立中央博物館에 소장되어 있는 《高士觀水圖》는 확실하게 높은 儒家의 思想이 숨어있다. 그의 運筆 方法은 섬세한 繪畫의 技巧 보다도 沒骨畫의 氣韻을 중요시하여 능숙한 筆致를 보이고 있다. 즉 畫法에 구애하지 않고 寫意의 人逸氣를 중요시하고 있다. 이와 같은 繪畫技法은 물론 그의 出生身分이 儒家의 文人家라는 데도 원인이 있지만 원래 그가 사색하고 있는 높은 逸氣의 儒家의 思想이 作品 속에 使用하고 있음을 알 수 있다.

다음 鄭敦은 禪家的 畫意를 가지고 있기도 하지만 儒家의 높은 畫意를 표현하기도 한다. 현재 서울대학 博物館에 소장되어 있는 《萬瀑洞圖》는 높은 眞景에 이르는 儒家의 내지는 禪家的 思想을 표현하고 있다. 그의 높은 畫意와 筆線은 결코 보통인이 표현할 수 없는 畫意를 보여 주고 있다. 그 외에 儒家 繪畫風이 있는 畫家로는 姜世晃의 《碧梧清暑圖》와 李寅文의 《夏景山水圖》 金應煥의 《顯惺樓》 林熙之의 《竹蘭圖》 田琦의 《溪山苞茂圖》 등이 모두 儒家的 繪畫風을 나타내고 있다.

李朝는 양반사회의 儒家的 精神이 주류가 되었기 때문에 많은 作品 속에서 清逸한 君子精神의 氣風이 보인다.

四、結 言

李朝繪畫속에 儒敎性이 가장 많이 나타나고 있는것은 李朝의 社會思想이 儒敎였기 때문이다. 金塔俊은 일찍이 李朝의 美術은 儒敎政策으로 변화되는 美術이라고 천제하고 다음과 같이 설명하고 있다.

「李氏王朝은 무엇보다 먼저 前朝의 弊風이었던 貴族僧侶의 跋扈(발호)를 없애기 위하여 田制를 개혁하고 僧侶의 權限을 줄이기 위하여 排佛政策을 쓰며 그대신으로 새로운 指導原理로서 儒敎政策을 갈아 들었다……그러한 空氣이기 때문에 李氏朝의 美術은 어느것을 莫論하고 儒敎的인 色彩가 濃厚하게 배 들었다」²⁶⁾.

이렇게 변화되는 李朝社會에서 作家들은 그들을 지배하고 있는 儒家들의 편견적 思想 하에서 그들의 비위에 알맞는 作品을 그려야 했기 때문에 자연히 李朝의 繪畫는 儒家的 思潮에 치우치게 되었다. 물론 그 기본적 精神은 儒敎思想에 자리잡고 있다. 그러나 李朝의 畫家들은 대부분 그 社會的 지위가 中人階級 내지는 하급 장이에 있었기 때문에 그들이 직접 儒敎의 學文的 思想을 터득하지는 못했다. 다만 간접 또는 직접적인 영향을 받아 作品上에 表現되고 있었다.

대체로 李朝의 繪畫는 다른 美術과 마찬가지로 儒敎的 思想性이 濃厚하며 作家들은 理論을 근거하지 않는 장이식 書法을 터득하여 전통적으로만 전승하였기 때문에 진취적이고 변화 있는 作品을 발전시키지는 못했다.

이러한 李朝의 賤技的 儒敎繪畫思想은 現代에는 없어졌다. 그러나 現代作家들은 李朝의 장이식 思潮를 벗어나지 못하고 있다. 그들이 비록 人權平等的 賤待思想은 당연히 개선되었다 할지라도 學問과 理論을 무시하는 風潮만은 계속되고 있다. 이것은 李朝의 儒敎的 繪畫思考 속에

서 친대받았든 악습을 반성하여 現代 作家들이 하루빨리 지향해야 할 問題의 題起라고 할 수 있다. 왜냐하면 繪畫란 다른 工人의 技術과는 다르다. 工人의 技術이란 많은 실습과 연습으로 진보발전될 수 있지만 繪畫란 실습의 계속으로 훌륭해질 수는 없다. 마치 본래 목성이 좋지 못한 사람이 위대한 성악가가 되고자 노래연습을 많이 한다고 위대한 聲樂家가 될 수 없듯이 繪畫美術도 마찬가지다. 繪畫란 좋은 理論과 좋은 哲學思想의 바탕위에 理論과 實技를 겸비하여야만이 위대한 作家가 될 수 있다. 그렇지 않고서야 李朝의 장이식 思潮는 계속될 것이다.

註

- ① 孔子《論語》〈八佾〉「子貢問曰 巧笑倩兮美目盼兮素以爲絢兮 何謂也 子曰 繪事後素」
- ② 鄭司農《論語鄭氏注譯》「繪畫文也。凡繪畫先布象色 然後以素分布其間。以成其文。喻美女雖有倩盼美質 亦須禮以成之」
- ③ 《禮記》〈考工記〉「畫績之事 後素功」
- ④ 朱熹《朱子大全》「素粉地 畫之質也 絢彩色 畫之飾也」
- ⑤ 惠士奇《禮說》「蓋五色之墨黃赤白必以素爲之介 猶五德之仁義禮智信 必以禮爲之閑且禮者 五德之一德」
- ⑥ 許慎《說文解字》美字條參考 台北藝文印書館 一九七〇「美與善同義」
- ⑦ 孔子《論語》〈雍也編〉「質勝文則野 文勝質則史 文質彬彬 然後君子」
- ⑧ 高裕燮《朝鮮書論集成》 景仁文化社「美質足以追祖風 雅量足以鎮浮俗……」
- ⑨ 《淮南子》卷十六《說山訓》「魄問於魂曰 道何以爲體 曰以無有爲體 魄曰 無有有形乎 魂曰 無有無得而聞也 魄曰 五直有所遇之耳 視之無形 聽之無聲 謂之幽冥」
- ⑩ 《中國書論彙編》 台北京華書局 一九七二年 宋宗炳《畫山水》「聖人含道映物 賢者澄懷味像 至於山水 質有而趣靈」
- ⑪ 孔子《論語》〈雍也編〉「知者樂水 仁者樂山 知者動 仁者靜」
- ⑫ 孔子《論語》〈雍也編〉「知之者不如好之者、好之者不如樂之者」
- ⑬ 李其曰《韓國史新論》 서울 一潮閣 一九七四、p. 一九五—一九六
- ⑭ 李弘植《國史大事典》 서울 大榮出版社 一九七五、p. 八八七。
- ⑮ ① 李奎報《東國李相國集》第二集 月帥方丈畫篋二詠 p. 二八。 서울朝鮮古

書刊行會本

- ② 高裕燮 《朝鮮畫論集成》 上 서울 景仁文化社 一九七六 「綠竹是君子 桃花眞美姬 天顏巧媚嫵 于此凜凜姿 此君孤節苦 爭肯爲爾移、暫時強攀附 能到雪霜隨 炎涼相保 安用配君爲」
- ⑬ 倩盼이란 여자가 간드러진 미모를 가진것을 말한다. 즉 孔子의 《論語》八佾編에 「巧笑倩兮 美目盼兮」라는 文句에서 나온 말이다.
- ⑭ 高裕燮 《朝鮮畫論集成》 上卷 서울 景仁文化社 20
- ⑮ 본래는 李君孩라고 하였는데 凶人의 이름을 피하여 李崑이라고 고쳤다. 字를 古雲이라고 하고 號를 杏村이라고 하였다. 古城 李氏로서 風竹 露竹등을 잘 그렸다.
- ⑯ 竹林七賢은 魏의 阮籍 嵇康 向秀 劉伶 王戎등을 말한다.
- ⑰ 鄭叙 《題墨竹後》 《高麗史》 「閑餘弄筆硯寫作一竿竹 時於壁上看」
- ⑱ 宋榮邦 《南宗畫의 淵源과 李朝文人畫精神에 관한 小考》 《彩研》 梨花女子大學校 美術大學 東洋畫科 學會誌 서울 一九七二년
- ⑳ 尹喜淳 《朝鮮美術史研究》 一九四六년 서울신문사 84-187
- ㉑ ① 박세원 《李朝繪畫의 思潮》 서울대학교 《美術學報》 第四輯 一九七〇년 30-34
- ② 尹喜淳 《朝鮮美術史研究》 一九四六년 서울신문사 98
- ㉒ 兪柘基 《知守齋集》 《趙公榮祐墓誌》 「而力辭曰 執技事上 著之禮經 不與士齒 臣雖賤 豈可自同衆史 汚辱衣冠乎 上爲之變色 屢加呵責 然未之強也」
- ㉓ 尹喜淳 《朝鮮美術史研究》 一九四六 서울신문사 98
- ㉔ 金琮俊 《朝鮮美術大要》 서울 乙酉文化社 一九四九年 192-196

(中國問題研究所)