[論 文]

高麗時代의 繪畫理論

洪 善 杓

〈目 次〉

Ⅰ. 머 리 말
Ⅱ. 회화이론의 수용과 전개
Ⅲ. 회화의 가치와 기능
Ⅳ. 창작이론
Ⅴ. 畫評의 방법과 기준
Ⅵ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

우리나라에서 회화이론은 高麗時代(918－1392)를 통해 본격적으로 대두되기 시작하였다. 회화에 관한 사유는 그림이 그려지면서부터 생겼을 것이지만, 이러한 사유와 경험을 체계적으로 인식하고 표명하기 시작했던 것은 창작과 감상 등의 회화활동에 漢文學的 지식을 갖춘 문인학자들이 참여하면서부터였다. 과거제도를 통해 사회적 지위를 형성했던 이들 文士들은 중세적 지성의 확립을 위한 일환으로 唐宋代 지식인들의 이념과 취향을 수용하면서 그림의 가치와 이치에 대한 새로운 이해를 갖기 시작했으며, 이러한 경향은 고려후기에 이르러 能文能吏形의 사대부들에 의해 더욱 심화, 확산되었다. 특히 李奎報를 비롯한 능문능리형의 사대부들이 官人이면서 학자와 문인이기도 했던 중세적 지식인의 전형을 이루면서, 동질의 성향을 지니고 있던 蘇軾과 같은 北宋代의 문인사대부들을 자신들의 이상적 지표로 추구했었기 때문에 그를 중심으로 발흥되었던 文人畫論을 크게 풍미케 하였다. 이러한 문인화론은 고려시대 뿐 아니라, 조선시대 회화이론의 핵심을 이루면서 각시대의 회화발전에 심대한 영향을 미치기도 했다.

이와 같이 고려시대의 회화이론은 우리나라 회화론의 발전과 성격형성에 근간을 이루었으며, 또한 당시 회화활동의 지침으로 작용하면서 실용적 경향이 강했던 종래의 그림이 형이상학적 깊이를 지닌 감상화로 전환하고 성장하는데 계도적인 구실을 했다는 점에서 매우 중요하게 생각된다. 여기서는 이러한 의의를 지니고 있는 고려시대 회화이론의 전개과정과 내용들을 살펴 보면서 그 역사적 성격과 사상적 의미를 부각시켜 보고자 한다.[1]

고려시대에는 본격적인 회화이론의 저술이 없었으며, 그림에 대한 견해와 논의도 문인화가들이 아닌 문인학자들이 주로 題畫詩文의 형식을 통해 표명했기 때문에 그 내용이 매우 단편적이고 간

1) 이 글은 필자가 그동안 썼던 "高麗時代 繪畫論小考", 『藝術論文集』 20輯(1981. 12), pp. 131～142와 "고려시대의 일반회화", 『韓國美術史』(藝術院, 1984), pp. 271～287; "李奎報의 繪畫觀", 『美術資料』 39號 (1987. 6), pp. 28～45에서의 연구성과를 토대로 집필하였다.

소한 편이다. 그리고 이러한 이론적 자료들이 수록되었을 이 시기의 문헌들 마저 9할이상 인멸되어 버렸기 때문에 양적으로도 영세하기 짝이 없다.[2] 그러나 이들 자료들은 비록 단편적인 형태를 띄고 있지만, 평상적이고 교양적인 차원에서 읊어졌던 詩文類를 통해 개진되었다는 점에서 오히려 지식계층 사이에서 널리 공감되고 있던 회화이론에 대한 당대의 보편화된 의식을 반영하고 있다고 볼 수도 있다. 따라서 이들 자료들이 散論的이긴 하지만 그 내용과 개념적 의미를 깊이 캐어본다면 당시 회화이론의 흐름과 성격에 대한 경향을 어느정도 파악해 볼 수 있을 것으로 생각된다.

Ⅱ. 회화이론의 수용과 전개

고려시대의 회화이론은 儒學과 老莊철학에 사상적 기반을 두고 南北朝시대에서 唐宋間을 통해 발전되어온 중국의 회화이론을 규범으로 해서 전개되었다. 이러한 중국회화이론의 이념과 사상은 고려시대의 문인학자들에 의해 중세적 보편문화의 수립을 위한 일환으로 수용되었는데, 이보다 앞서 唐의 賓貢科에 급제하고 文名을 날린 바 있는 新羅末期의 대표적인 六頭品 출신의 문인학자 崔致遠(857－？)을 통해 먼저 파급되기 시작하였다.

최치원은 시각매체로서의 고유한 기능을 지니고 있는 그림의 표현가치를 분명하게 의식하고 있었던 듯, 佛國寺의 文殊와 菩薩 두 보살상을 讚하면서, "붓끝으로 여러사람의 눈을 즐겁게 하니 丹靑이 글보다 더 낫다"고 말한 바 있다.[3] 즉 그림을 사물표현수단 중에서 可視的인 형태를 통해 눈으로 감득할 수 있는 최고의 매체로 인식했던 것이다. 그의 이러한 생각은 晋의 陸機(261－303)가 "형상을 담는데는 그림보다 나은 것이 없다"라고 주장했던 "存形莫善於畫"論과 상통하는 것으로, 회화의 독립성과 특수성을 인정하고 있다는 점에서 뜻깊게 여겨진다.[4]

최치원은 또 「西州羅城圖」에 대해 설명하면서 "이 그림은 墨妙筆精으로 이루어졌다"고 언급한 바 있다.[5] 이와 같이 그가 墨과 筆을 함께 병칭하여 설명한 것은 그림이 양자의 배합에 의해 제작되는 것으로 여겼음을 뜻한다. 그리고 이들의 표현작용을 '妙'와 '精'이라고 하는 老莊思想의 정신개념을 이용하여 정의했는데, 이러한 形而上學化 경향은 남북조시대 이래로 중국의 예술세계와 회화이론이 지향해 오던 것이었다.[6] 이 점은 그가 高駢의 筆法을 칭송하며 평했던 "神이 妙한 법을 전해 기이한 붓을 돕네"라는 구절에서도 확인된다.[7]

최치원은 이밖에 至儼尊者의 畫像을 讚하면서, 論語의 「子夏問章」에 나오는 孔子의 "繪事後素"論을 이해하고 있었던 듯 바탕질 위에 초상을 그린 것을 가리켜 "後素圖眞"이라 표현하기도 했다.[8]

2) 金庠基, 『高麗時代史』, (東國文化社, 1961), p. 182 참조.
3) 崔致遠, 『桂苑筆耕』, 「大華嚴宗佛國寺毗盧庶那文殊普賢像讚並序」, "…筆端悅衆目 彩獲勝詞札"
4) 陸機, 「士衡論畵」, 張彦遠 『歷代名畵記』, 「敍畵之源流」, "宣物莫大於言 存形莫善於畵"
5) 崔致遠, 『桂苑筆耕』, 卷10, 「西州羅城圖一面」, "…欲覽微功 乃徵於墨妙筆精"
6) 朴駉圭, "六朝시대 藝術論의 特徵," 『美學』, 11輯(1986), pp. 27～53 참조.
7) 崔致遠, 『桂苑筆耕』, 「獻詩啓」 筆法, "…神傳妙訣助奇鋒"
8) 崔致遠, 『桂苑筆耕』, 「終南山至儼尊者眞讚」

이와 같이 최치원은 유가와 노장사상에 토대를 두고 개념화된 이론을 사용해 그림의 가치와 이치에 대한 견해를 단편적으로 표명하면서 우리나라 회화이론의 흐름을 개척하기 시작하였다. 그리고 그는 또, 題畫文學의 초기형식인 畫讚을 지어 남겼을 뿐아니라, 「단풍나무」라는 시에서 "한 떨기 안개속의 담장이가 그림같구나"라고 읊었듯이 경물을 보고 그림을 연상하는 對境想畫의 詩風을 통해 晩唐 무렵부터 대두되었던 詩畫융합의 풍조를 보여 주기도 했다.[9]

우리나라에서 회화이론을 처음으로 수용하기 시작했던 신라말기 최치원의 이러한 선구적 경향은 고려초기로 파급되어 이 시기 회화인식의 토대를 이루었던 것으로 생각된다. 그러나 무엇보다도 고려는 힘에 의해 지배되던 古代的 질서에 반발하여 출현했던 국가로, 德敎과 禮敎에 입각한 중앙집권적 王道政治 수행에 필요한 인재등용을 위해 개국초부터 과거제를 채택하고 儒·佛·道 3교에 배경을 둔 文風을 진작시킴으로써 회화이론이 전개될 수 있는 기반을 마련 했었다는데 보다 중요한 의의가 있다고 본다. 특히 光宗9년(958)이래의 과거제 실시는 지배층의 文士化와 더불어 漢文學의 성행과 衒學的 분위기를 팽배케 하면서 이론추구의 경향을 촉진시켰던 것으로 믿어진다.[10]

이러한 흐름은 宋과의 국교재개와 함께 문화교류가 본격화되었던 고려중기의 文宗26년(1072)경부터 더욱 현저하게 나타나기 시작하였다. 그 중에서도 고려시대의 회화이론 수용과 관련하여 크게 주목되는 것은 唐의 張彦遠이 펴낸 『歷代名畫記』내용의 전래라 하겠다. 唐末까지의 회화이론과 그림의 역사 등을 집대성한 『歷代名畫記』의 내용은 『太平御覽』에 수록된 상태로 肅宗5년(1100)과 明宗22년(1192)에 각각 들어와 우리나라 회화이론의 전개에 많은 영향을 미쳤던 것으로 보인다.[11]

그리고 이 때 부터 中國畫의 본격적인 유입과 더불어, 그림을 소재로 이에 관한 소감을 회화이론 등을 이용하여 간략하게 진술하는 題畫文學이 점차 성행되기 시작하였다.[12] 이 무렵의 題畫文學은 신라말기와 마찬가지로 인물화에 대한 讚文이 대종을 이루었는데, 그 중에서 大覺國師 義天(1055－1101)이 주목된다.

義天은 초상화에 대해 "精藝發懷抱"라 했으며, 또 "有意於傳神"이라 하였다.[13] 즉 대상의 마음이나 정신을 옮겨 전하는 데 초상화의 궁극적인 가치가 있다고 여겼던 것이다. 그의 이러한 관점은 인물화의 창작과 비평의 최고 개념이면서 神似論과 氣韻生動論의 연원적 관념으로서의 의의를

9) 崔致遠, 『桂苑筆耕』, 「紅葉樹」 "…一簇煙巒奇畫圖"

10) 趙鍾業, "科擧制와 한문학", 『韓國文學硏究入門』(지식산업사, 1982), pp. 187－193 참조.

11) 『太平御覽』은 977년의 北宋초기에 唐代 이전의 서적을 분류 집성한 것으로, 이 책 卷750과 751의 「畫」부분에 『歷代名畫記』의 내용이 수록되어 있다. 이에 대해서는 辻惟雄, "平安末, 鎌倉前期における唐宋畫論の波及", 『美術史』 119(1986. 1) p. 58 참조. 그리고 이 책의 국내유입에 관해서는 『高麗史』 卷20 明宗 壬子 22年 8月條와 卷96 「例傳」 吳延寵條 참조.

12) 高麗時代의 中國畫유입에 대해서는 高裕燮, "高麗時代 繪畫의 外國과의 交涉", 『韓國美術史及美學論攷』(通文館, 1972). pp. 69～81과 安輝濬, "高麗 및 朝鮮王朝初期의 對中繪畫交涉" 『亞細亞學報』 13輯(1979. 11) pp. 141～170 참조.

13) 義天, 『大覺國師集』 卷8, 「謝賜本國文王眞容表」; 卷20 「學徒中有寫吾眞者佳其筆妙因而示之」(秦弘燮編, 『韓國美術史資料集成』(1)－三國時代～高麗時代－, 一志社, 1983, p. 361, 387 참조.)

지니고 있는 顧愷之(345－406)의 傳神論에 토대를 두고 있는 것으로, 고려말기의 白文寶(1289－?)는 尹澤의 초상화를 논하면서 "精在阿堵中", 즉 傳神의 정수는 눈동자에 있다고 하여 이를 좀더 구체적으로 언급하기도 했다.[14]

고려중기에는 이러한 흐름 뿐 아니라, 仁宗代를 전후하여 文士들의 자기발전을 통한 文風의 난숙화와 사상의 心性化가 진전되었고 北宋과의 문화적 교류가 더욱 활발해지면서 "不可勝計" 즉 그 수를 헤아릴 수 없는 정도로 많은 法書과 名畫들이 유입되었으며, 또한 왕과 귀족문사들 사이에서 그림을 직접 그리는 문인화가들이 등장하기 시작하였다.[15] 金富軾(1075－1151)은 이와같은 文士들의 대표적 인물로 지배층의 비직업적 회화활동과 그 경지에 대해 다음과 같은 견해를 밝힌 바 있다. 그는 政和년간(1111－1117)에 北宋에 가서 휘종으로 부터 『太平睿覽圖』 2책과 함께 「成平曲宴圖」, 「仙山金闕圖」, 「蓬萊瑞靄圖」, 「姑射圖」, 「奇峰散綺圖」, 「村民慶歲圖」, 「夫子杏壇圖」, 「春郊耕牧圖」, 「玉淸和陽宮慶雲圖」, 「筠莊縱鶴圖」, 「秋成欣樂圖」, 「白玉樓圖」, 「唐十八學士圖」, 「夏景豊稔圖」, 「太上度開圖」 등을 宣示받고 사례하면서, 다음과 같이 말했다.

> 황제께옵서…… 하늘로부터 타고 나신 많은 재능을 仁에 의지하고 藝에 노닐며 사물과 경관에서 생긴 마음의 흥취나 아득한 경지에 뜻을 의탁하신 것을 흰비단을 찢어 형상으로 그리시니, 精華가 五彩로 드러났습니다. 또 畫題를 쓰시고 跋文을 붙이시매 文彩가 해·달·별 보다 더 빛나나이다. 이렇듯 이미 그 작품이 환하게 빛나오니 과연 창작자를 聖人이라 일컫겠으며, 帝宮에서나 비밀히 玩賞함이 마땅할 진데 어찌 俗眼으로 관람할 것이오리까.[16]

김부식의 이 글은 화원과 같은 직업화가가 아닌 신분이나 지위가 높거나 학력이 뛰어난 비직업 화가들의 작품경지와 회화활동이 더 훌륭하다고 하는 관점에서 쓰여진 것으로, 특히 北宋의 郭若虛가 1076년에 완성한 『圖畫見聞誌』의 「論氣韻非師」에서 "예로부터 뛰어난 그림을 보면 대개 고위관리나 賢人才士, 자연에 은둔한 名士들이 仁에 의지하고 藝에 노닐며 그윽한 것을 더듬고 깊은 것을 탐구하며 고상하고 우아한 뜻을 한 때 그림에 부친 것이다"라고 했던 견해를 그대로 반영하고 있다.[17] 즉 신분이나 인품이 높은 사람이 학문과 道를 추구하는 연장 선상에서 『論語』의 「述而」편에 언급된 遊藝하는 자세로 사물을 보고 생긴 마음의 흥취와 심오한 뜻을 의탁하며 나타낸 그림이 가치있는 것으로 생각했던 것이다.

문인화의 기본이론을 담고 있는 김부식의 이와같은 회화인식은 창작등의 회화활동에 참여하기 시작했던 당시 지배층 문사들의 입장을 대변하고 있을 뿐아니라, 이러한 풍토를 조성케 하는 기반

14) 白文寶, 『淡庵逸稿』 卷2, 「尹氏墳廟記」, "…然漢唐而下 皆尙眞 況上筆絶倫精在阿堵中 忽焉瞻之 神彩如存"
15) 洪善杓, "고려시대의 일반회화", pp. 276～277 참조.
16) 金富軾, 「謝宣示太平睿覽圖表」, "恭惟皇帝…天縱多能 依仁而遊藝 或興懷於物景 或寓意於杳冥 裂素繪形 發精華於五彩 繫辭題跋 掩文曜於三辰 旣煥乎而有章 信作者之謂聖 宜帝宮之秘玩 豈俗眼之可觀" (『東文選』 卷35 「表 箋」)
17) 郭若虛, 『圖畫見聞誌』 卷1 「論氣韻非師」, "竊觀自古奇迹 多是軒冕才賢 巖穴上士 依仁游藝 探頤鉤深 高雅之情 一寄於畫"

적 구실을 했다는 점에서 매우 뜻깊게 여겨진다.

김부식을 중심으로 형성되었던 고려 중기의 회화적 상황과 이론적 경향은 武臣亂 이후의 고려 후기로 이어져 能文能吏形 士大夫 들에 의해 더욱 심화 확산되었다. 이들은 무신집권기를 통해 앞 시기 文臣들의 고대적 귀족성과 문벌성이 약화되고 문인학자적 기능이 강화된 중세적 관료지식인으로 등장하여 그림을 詩文과 함께 자신들 상호간의 감흥교환과 형이상학적 성숙이나 심성도야 등의 내적자원을 확충하는데 유용한 매체로 즐겨 활동했었기 때문에 이를 그리고 수집하고 완상하는 풍조를 크게 진작시켰다.[18]

이러한 풍조는 이들 신진문사들이 중세적 지성의 이상적 모델로 적극 추구했던 北宋代 사대부들의 문인화사상과 이념의 본격적인 수용을 통해 더욱 촉진되었다. 그 중에서도 蘇軾(1036－1101)에 대한 숭배는 崇蘇熱을 이룰 정도로 매우 높았기 때문에 그를 중심으로 강조되었던 詩書一律論과 神似論을 비롯하여 胸中成竹論과 身與竹化論, 心手相應論과 같은 文人畫論의 영향을 많이 받았다.[19] 그리고 그림을 소재로 하는 題畫詩文類도 蘇軾에 의해 크게 성행되면서 學蘇풍조에 따라 고려후기 부터 본격적으로 다루어지기 시작했으며, 이를 통해 회화이론이 지식계층사이에서 널리 활용될 수 있었던 것이다.

무신집권기인 고려후기를 통해 회화이론의 전개에는 李仁老(1152-1220)에 의한 詩畫一律論의 본격적인 파급을 비롯하여 林椿, 丁鴻進, 陳澕, 崔滋(1188－1260) 등도 일정한 기여를 했지만, 보다 투철한 의식과 이론적 사유체계를 통해 자신의 견해를 표명했던 인물은 李奎報(1168－1241)였다.[20] 무신집권기의 대표적인 신진문사로 당대 최고의 시인이었던 이규보는 그림을 보고 평가하는 안목이 매우 높아서, 본인 스스로 "작품을 보는 눈이 망령되이 높다"고 했으며, 또 "늙은 장사꾼이 물건을 알아 보는 것 같고", "품평은 나만한 이가 없다"고 까지 호언했을 정도로 대단한 자부심을 가지고 있었다. 그는 이러한 識見과 蘇軾을 중심으로 강조되었던 北宋代 문인화론에 대한 깊은 이해를 바탕으로 고려시대 회화이론의 전개에 가장 중요한 역할을 했었다. 그리고 그의 이와같은 회화에 관한 이론적 견해는 우리나라 그림이 감상화로서의 성격과 기반을 다지며 성장하는데 계도적인 구실을 했을 뿐 아니라, 겉만 꾸민 "紛紛한 俗畫"를 숭상하던 종래의 회화풍토를 비판하고 중세적 회화가 수행해야 할 실천적 지침으로 제시되었다는 점에서도 각별한 의의를 지니고 있다.

고려시대의 회화이론은 이와 같이 무신집권기의 이규보를 통해 심화되면서 본격적으로 전개되기 시작했으며, 이러한 풍조와 경향은 李承休(1224－1301), 安軸(1282－1348), 李齊賢(1287－1367), 李穀(1298－1351), 李穡(1328－1396), 李詹(1345－1405)과 같은 고려말기의 문인학자들

18) 洪善杓, "高麗時代의 일반회화", pp. 278～283 참조.

19) 고려시대의 崇蘇熱에 대해서는 李奎報『東國李相國集』卷21,「全州牧新雕東坡文集跋尾」, "今古已來若東坡之盛行 尤爲人所嗜者也 故與父直士大夫至于新進後學 未嘗斯源雜其毛" ; 林椿, 『西河集』 卷4, 「眉叟論東坡文書」 "僕觀 近世東坡之文 大行於時 學者誰不伏膺吟吟" ; 徐居正, 『東人詩話』 卷上, "…高麗文士專尙東坡 每及第榜出則人曰 三十三東坡出矣"

20) 洪善杓, "李奎報의 繪畫觀", pp. 28～45 참조.

에게로 이어졌다. 이들 중 이승휴는 그림을 六藝의 하나로 보았는데, 이는 곧 고려후기를 통해 지식인들의 갖추어야 할 필수교양으로 부각되었던 회화가 이들 사회에서 뿌리를 내리고 정착되었음을 뜻한다는 점에서 중요하게 여겨진다.[21]

이제현은 고려후기 이래로 크게 풍미했던 문인화론을 통해 그림을 설명하고 평가했으며, 특히 詩畫一律論과 관련된 題畫詩에서는 蘇軾의 「韓幹十四馬匹」과 이규보의 「題鷺鷥圖」를 비교하고 그 用意가 같음을 논의한 바 있다.[22] 그의 이러한 거론은 우리나라에서 시화일률사상이 성행하는데 이규보의 역할을 매우 크게 인식했음을 의미하는 것으로 이해된다.

이제현은 이밖에 연경의 萬卷堂을 통해 趙孟頫(1254－1322)와 朱德潤 등의 元代初期 문인화가들과 교유했던 사실로 미루어 그들의 회화관과 이론에 대해서도 얼마간의 知見이 있었던 것으로 보인다. 이 점은 그가 朱德潤으로부터 소나무와 잣나무 그리는 법칙을 숙지하고 있었던 사실과 함께 원대초기의 문인화가들 사이에서 대두되었던 '士氣'라는 용어와 같은 개념을 지닌 '士風'이란 評語의 사용을 통해서도 알 수 있다.[23]

고려말기 회화이론의 전개에는 이 시기의 대표적인 신흥사대부였던 李穡도 적지 않은 기여를 하였다. 회화에 대해 높은 識見을 지니고 있었던 이색은 산수화에 관한 상당수의 題畫詩文을 통해 處士的 성향을 짙게 띄고 있던 신흥사대부들의 親自然的 경향을 강조한 바 있다.[24] 그는 또한 그림에서 氣像과 함께 意匠을 중시했으며, "繪事後素"에 대한 논의에서는 "素라는 것은 바탕의 문채가 없는 것을 말하는 것으로 능히 5가지 채색을 잘 받는 것이다"고 하면서 "그렇기 때문에 성품에 비유하면 가라앉아 움직이지 않고 순수전일하여 잡것이 없이 五常의 전체가 되는 것이다"고 하여 인격의 완성을 우선 중시하는 관점에서 朱子에 의해 주석된 성리학적 유가사상의 견해를 반영하기도 하였다.[25]

지금까지 살펴 본 바와 같이 儒佛道 3교의 융합적 세계관과 漢文學的 교양을 기반으로 중세적 지성의 확립을 위해 신라말기의 최치원에 의해 수용되기 시작했던 고려시대의 회화이론은 南北朝시대 이래의 중국화론을 규범으로 전개되었으며, 특히 蘇軾을 중심으로 강조되었던 北宋代후기의 문인화론이 李奎報를 비롯한 고려후기의 能文能吏形 士大夫들에 의해 崇蘇熱과 學蘇풍조 등을 배경으로 크게 풍미하면서 본격적으로 대두되었다. 고려중기에 부분적으로 전래되기 시작하여 무신

21) 李承休『動安居士集』卷2,「許司業諱珙作寓物六藝詩其首篇寓於雲因以名之次韻奉呈」참조.

22) 李齊賢,『櫟翁稗說』後集, 卷2. "東坡題韓幹十四馬云…李文順公題鷺鷥圖云…語雖不侔 其用意同也"

23) 李齊賢,『櫟翁稗說』後集, 卷1 "姑蘇朱德潤妙於丹靑謂予言 凡畵松栢作輪囷礧砢可 則差易 而昂霄聳壑之狀 最爲難工";『益齋亂藁』卷4「和鄭愚谷題張彦甫雲山圖」, "昔與姑蘇朱德潤 每觀屛障燕市東 鐵關山水有僧氣 公儼草花無士風…"

24) 成俔,『慵齋叢話』卷6의 다음과 같은 일화를 통하여 李穡의 그림을 보는 識見이 높았음을 알 수 있다. "師嘗請尹評畵山水十二幅 又請尹紹宗作詩 紹宗擧目而觀 走筆成之 紹宗出師謂門人曰 此詩雖好難上於屛 不如邀牧老耳 遂邀牧隱到房 張屛坐其中 良久沈吟 先書題目曰 此黃鶴樓也 此滕王閣也 一一名之 然後揮筆成詩 詩思入神 遂手書屛上而去 師曰此眞老手也";李穡의 題畫詩에 대해서는 李慧淳, "牧隱 李穡의 題畫詩 試考",『韓國學論叢』25(1987) pp. 55～68 참조.

25) 李穡,『牧隱文藁』卷6,「雪山記」"語曰 繪事後素 素質之無文者也 能受五采 故譬之性 湛然不動 純一無雜 而爲五常之全體者也"

집권기인 고려후기를 통해 널리 파급되었던 이러한 이론적 흐름은 그림의 가치와 이치에 대한 새로운 의식을 형성하면서 당대 회화의 감상화로 전환과 성장에 심대한 영향을 미쳤으며 또한 고려말기의 신흥사대부들을 거쳐 조선왕조 운영의 주체세력으로 활약했던 사대부들 회화관의 근간을 이루기도 하였다.

Ⅲ. 회화의 가치와 기능

고려시대 회화이론의 기본성격이나 경향을 파악하기 이해서는 먼저 그림의 가치와 기능에 대한 견해부터 살펴 볼 필요가 있다. 이러한 이론적 견해들은 그림이란 무엇이며, 왜 존재하며, 어떠한 측면에서 작용하는가, 하는 등의 회화자체의 본질적 문제에 대한 사유체계를 반영하고 있을 뿐 아니라, 당시 회화활동의 정신적 기반과 이념적 성향을 유추해 볼 수 있는 근거가 되어준다는 점에서도 중요하게 생각된다.

그림이란 중국의 가장 오래된 사전인『爾雅』에서 形이라 했고, 唐代의 張彦遠은 "無以見其形故有畫"라 했듯이 사물을 형상을 통해 나타낸 것으로 인식되었다.[26] 그리고 이러한 형상표현은 後漢의 王延壽(124년경－148년경)가 "그 형상을 잘 묘사하여 나타내려면 그림에 이를 맡겨야 한다"고 했던 말이나 晋의 陸機가 "형상을 담는데는 그림보다 나은 것이 없다"고 했던 주장을 통해서도 알 수 있듯이 다른 표현수단과 구분 되는 그림의 독자적 기능으로 여겨졌었다.[27]

이와 같은 관점에서 신라말기의 최치원은 앞에서 언급했듯이 시각매체로서의 그림의 고유한 표현기능을 높게 평가 했을 뿐아니라, 고려후기의 이규보도 可視的인 형태를 지닌 사물을 묘사하는 데는 같은 감관에 의해 체험될 수 있는 형상을 표현요소로 하는 그림의 효과가 詩의 기능을 능가한다고 생각하였다.[28] 즉 시각적인 형상표현이라는 측면에서 그림의 특성이 인식되었던 것이다.

그런데 그림의 이러한 조형적, 시각적 기능은 표현대상인 사물의 외형적 겉모습보다 그 본질적 참모습을 나타냈을 때 더 가치있게 여겨졌다. 이와 같은 관점은 고려중기 義天의 傳神論에 의해 파급되었으며, 이규보의 眞似論을 통해 강조된 바 있다.

이규보는 "狀物之態兮 貴似其眞"이라 하여, 사물의 모습을 형용하는 데는 무엇보다도 그 대상의 참모습을 닮게 해야 귀중하다고 했으며 사물의 外皮인 겉모습을 형용하면 그 참모습을 나타낼 수 없다고 말했다.[29] 여기서 "眞"이란 '神', '道', '自然', '天', '氣', '意', '理' 등의 개념과 상통하는 것으로, 사물을 존립케 하는 눈에 보이지 않는 요소로서 천지만물의 생성과 변화를 주재하는 창조적 생명인 오묘한 조화적 이치 내지는 존재의 근원적 본체로서의 참모습을 뜻한다.[30] 따라

---

26) 張彦遠,『歷代名畵記』,「敍畵之源流」"…無以見形故有畵…", "爾雅云…畵一形也…"
27) 王延壽,『文選魯靈光殿賦』,「文考賦畵」, "寫載其狀 託之丹靑" 陸機, 註4와 같음.
28) 洪善杓, "李奎報의 繪畵觀", p. 33 참조.
29) 李奎報,『東國李相國集』卷19,「崔相國宗峻使丁郎中鴻進畵墨竹請予作贊二首書屛之左右」; 同書 卷24,「赫上人凌波亭記」"…見之者心自知耳 若傳奮於人 則口不能如眼也 畵之者狀其粗耳 丹靑不能似其眞也"
30) 笠原仲二,『中國人の自然觀と美意識』(創文社, 1982), pp. 75～77. 참조.

서 이규보는 그림의 궁극적 가치를 눈에 보이는 사물의 겉모습의 단순한 모방이 아니라 바로 이러한 만물을 生成化育케 하는 본질적 참모습을 담은 형상을 나타내는 데 있다고 보았던 것이다.

그런데 이러한 '眞'은 有形의 사물을 이루는 無形의 본질로서 形의 존립근거로 작용되는 등, 형상을 통해 현시되기 때문에 형태와 대립되거나 이를 부정 할 수 없으며, 그 본질을 담아 전하는 이차적인 의의를 지닌 도구적 수단으로 상보적인 관계였다는데 특징이 있다. 즉 神과 形이 겸비된 상태로 대상물의 외적인 겉모습만을 닮게 나타내는 形似와는 대립적인 의미를 지녔었다.

그림이 구현해야 할 궁극적인 가치로 여겼던 이규보의 이러한 眞似論은 사물의 念과 質을 아울러 구비한 眞을 취할 것을 강조했던 五代의 荊浩와 "그림에 있어 귀한 것은 대상을 닮는 것이며, 닮는 것이 귀중하게 될 수 있는 것은 보다 더 그 眞과 닮는 것이다"라고 주장했던 蘇軾의 견해와 상통하는 것으로 고려후기 이래의 論畫와 評畫의 가치기준이면서 창작의 중심과제로서 많은 영향을 미쳤다.[31]

이와 같이 그림이 대상물의 본질적 요소를 구유한 참모습과 닮아야 한다는 생각은 결국 그림이 사물의 생성화육하는 이치인 道나 그 작용력인 神을 담고 있는 매체로 인식되었음을 뜻한다고 하겠다. 그리고 이러한 그림의 경우 그 자체가 자연적 실물과 같은 가치와 효능을 지닌 것으로 여겨지게 되었다.

이규보는 丁鴻進의 「墨竹圖」를 보고, 대상물의 참모습을 형용해 내어 실물과 구별할 수 없다고 하면서, "아마도 조물주와 통하여 변화를 부린 것이다" 감탄하고는 "어찌하여 대를 직접 심지않고 그림으로 이를 나타내려 하는가 (그 그림이) 진실로 대상물과 다름 없다면 이것이 바로 대가 아닌가 애써서 대나무를 재배하는 것보다 앉아서 얻는 것이 낫지 않은가"라고 하였다.[32] 그리고 老規公의 方丈에 그려진 「老松圖」를 보고는, "실靑 소나무가 있는데 어찌하여 그림으로 나타냈는가 (그러나 이 그림으로) 肅然하던 方丈이 변하여 淸山이 되었네, 담장이 덩쿨이 이리저리 엉키고 늙은 줄기가 龍처럼 서린 이 노송그림 눈도 서리도 맞지 않았는데 맑은 바람 싸늘하게 부누나" 라고 읊은 바 있다.[33]

즉 사물의 참모습을 담고 있는 그림은 대상의 실물과 다름없으며, 그것은 자연물의 효능을 대행해 주는 의의를 지닌 것으로 인식했음을 알 수 있다. 고려말기의 李淑琪가 「靑嶂幽林圖」를 보고 "陸公의 푸른 산과 그윽한 숲은 나를 瀟湘이나 華陰에 가져다 두었네"라고 말한 것도 이러한 그림과 자연의 일치론적인 관점에서 표명된 것이라 하겠다.[34]

그림은 이와 같이 천지만물의 생성화육의 무궁한 이치인 道를 함유한 참모습의 구현을 통해 자연의 대체물로서의 가치를 지니면서 기능적인 측면에서는 作畫者나 향유자의 마음의 道를 육성하

---

31) 洪善杓 "李奎報의 繪畵觀", p. 34 참조.

32) 李奎報, 『東國李相國集』 卷19, 「崔相國宗峻使丁郎中鴻進畵墨竹…」 "豈通於造物兮 遊戲變化… 曷不種栽而寓墨戲 苟與眞同 竹卽此是 培養之勤 孰若坐致"

33) 『東國李相國集』, 卷19 「畵老松贊幷序」, "有眞松在何以圖…倩人名手 寫此蒼官 蕭然方丈化作靑山 蔦蘿纏繞 老幹龍盤 不雪不霜 淸風呪寒"

34) 李淑琪, 「靑嶂幽林圖」, "陸公靑嶂幽林 置我瀟湘華陰…" (『東文選』 卷22)

는 매체로 인식 되었다. 李奎報가 "(실물을) 놔주지도 기르지도 않으려면 그림보다 나은 것이 없기에 仙境에서 가벼운 날개로 붉은 煙雲 박차는 鶴의 참모습을 그려 놓고 그 맑은 모습보며 타고난 天性을 온전하게 양성하네"라고 말했듯이, 하늘과 자연으로 부터 품수받은 본성을 확충하고 보존하는데 유용한 수단으로 여겨졌던 것이다.[35]

이와 같이 그림을 이상적 인간성의 달현을 위한 정신적 자기수양과 인격함양의 매체로 생각했던 심성도야론적 관점은 安軸이 墨竹屛風에 대해 지은 다음과 같은 글에도 잘 나타나 있다.

> 사람의 마음이 속에만 있고 밖으로 사물을 대하지 않을 때에는 신비스럽고 흔들리지 아니하여 편안함을 유지한다. 그러다가 사물을 접하게 되면 마음이 동요되고 밖으로 나타난다. 그런데 사물과 접촉되어 나의 마음을 동요시키는 것은 귀, 눈, 입, 코 들이지만, 눈의 범위가 가장 넓다.…… 그러므로 옛날 군자는 그 마음을 바르게 가지기를 힘쓰면서 일상생활에서 언제나 대하는 사물에 대하여 주의를 기울이면서도 특히 눈으로 보는 것에 대하여는 스스로 가려서 택하였다. 얼음이 담겨 있는 병을 보면 맑은 것을 생각하며…… 항상 그것을 보고 자기의 성격을 교정하려 한다. 대체로 외부에서 대하는 사물을 보고 그 마음을 수양하려 하는 것이다. 임영은 동쪽지역의 큰 고을인데 아직까지 병풍이 없었다. 내가 생견 수필을 구해가지고 열두첩이 되는 긴 병풍을 만들고 劍山道人 行公에게 청하며 먹으로 대를 그려 달라 하였다. 이것은 단순한 감상물이나 장식용이 아니라 깊은 의의를 가진 것이다.……
>
> 이제부터 이 공관에 와 앉아서 이 병풍을 볼 때에 대의 맑은 것을 보면 청렴한 생각이 들어 백성의 재산을 침해하지 않을 것이요, 대의 굳은 것을 보면 절조를 존중하여 자기가 지키는 바를 변경하지 않을 것이며, 대가 속이 빈 것을 보면 관대하고 여유있는 마음으로 백성을 포용하여 각박하고 사나운 생각을 갖지 않을 것이다. 그리고 대의 곧은 것을 보면 정세에 따라 아부하지 아니하고 우뚝히 홀로 서 있는 기개가 될 것이다.[36]

安軸은 墨竹이 군자의 인품을 갖춘 대나무의 자연적 본성을 반영하고 있다고 보고 이를 통하여 덕성을 고양하고 성정을 바르게 할 것을 강조하였다. 즉 사람의 마음을 움직이는 데 가장 효과적인 시각매체로서의 그림의 기능을 심성을 참되게 도야하고 육성하는 데 긴요하다는 측면에서 인식했음을 알 수 있다.

고려말기의 禹天啓가 墨竹 제화시에서 "몇 날을 보고 보며 홀로 기뻐하여 가슴속 진토의 시름을 모두 씻어 버렸노라"고 했었던 것도 초연한 자연의 정수를 담은 그림을 보면 정신이 맑게되어 세상과 얽혀지내면서 세속에서 생긴 흉중의 찌꺼기를 쓸어 줌으로써 타고난 본성을 회복하고 정화

---

35) 『東國李相國集』, 卷5「訪養淵師賦所蓄白鶴圖」, "不放亦不養 莫如畵手賢 故寫靑田眞 逸翮凌紫煙 慶以觀道貌 淸以養天全"

36) 安軸, 『謹齋集』, 卷1「臨瀛公館墨竹屛記」, "人心之在乎中而不接於外 則虛靈不動 而安其本 有事物交於我 然後有以動於中 而發於外 其接物而 動我心者 耳目口鼻之類皆是 而目之所交者尤廣焉… 故古之君子 欲正其心者 常於日用之間 愼其接物 而至於目之所翫 則尤自擇焉 有對氷壺而思其淸…盖欲謹其外而養其中也 臨瀛 東方巨鎭 而公館無屛幛之設 過於陋素 余得生綃數匹 作長屛十二疊 請劍山道人行公掃墨竹 此非直焉奇翫 而飾其陋素而已 其亦深有所取者焉… 自今到是館 而坐是屛者 見竹之淸 則可以懷廉恥而不傷民財 見竹之貞 則可以礪節義而不易所守 見竹之虛 則可以寬裕容衆而無苛暴之心 見竹之直 則可以不隨時阿附而挺然獨立…"

되어 養性의 眞樂을 누리게 된다는 생각에서 표현된 것으로 이해된다.[37]

그리고 靜明國師 天因(1204－1248)이 「松檜圖」를 보고 "아침마다 시원한 기운 산뜻이 와서 나의 온갖 생각을 씻어 찬재가 되게 하네"라고 했던 귀절 또한 이와 같은 관점을 말해주고 있다.[38] 여기서 그의 온갖 생각은 세속적인 욕망에서 생긴 번뇌와 망상을 뜻하며, 찬재는 그 정욕의 불을 끔으로써 생긴 것으로, 이러한 경지를 자연의 道體인 淸境을 함유하여 유출된 그림의 소쇄한 기운을 통해 체득될 수 있다고 보았던 것이다.

고려말기의 대표적인 문인학자였던 李穀이 「江天暮雪圖」를 보고, "閉門看畫意無窮"이라 하여 "문을 닫고 앉아서 그림을 감상하는 뜻 무궁하다"고 한 것도 이러한 측면에서 이해될 수 있다.[39] 이 귀절에서 閉門하고 그림을 본다는 뜻은 臥遊思想의 반영으로 볼 수도 있지만, "문밖에 나가지 않아도 천하를 알 수 있다(不出戶 知天下)"고 했던 老子의 인식론에서 보면 감각적 경험세계의 문을 닫고 마음의 눈으로 看畫했음을 의미하는 것으로 풀이된다. 즉 자연의 본체인 깊은 道理를 담고 있는 그림의 참 뜻을 터득하기 위해서는 표피적인 감각기능을 넘어선 내면세계의 마음으로 직접 관조하는 직관적 인식이 필요하며 이를 통하여 천지만물의 본 마음과 오묘한 법칙을 깨닫는 경지와 이러한 심오한 직관력에 의해 고양된 정신세계는 무궁하다는 내용을 압축해서 표명한 것이라 하였다.

이와 같이 그림이 지식인들의 이상적 절대적 大我의 실현을 위한 심성도야와 인격완성과 같은 得道의 매체로 여겨졌기 때문에 李奎報는 이를 "千金墨畫" 또는 "그 가치가 만냥"이라 했는가 하면 "항상 보물처럼 간직한다"고 했으며, 또 "그 참된 가치를 아는 까닭에 완상하고 아끼며 잠시도 내버려 두지 않는다"고 토로했을 뿐아니라, "예로부터 賢人들 중에 글씨나 그림을 즐기고 좋아하는 이가 있었다"고 하면서 丁鴻進에게 "墨竹등을 그리는 것은 이것이 곧 士大夫之事요 또 得之於天한 것이므로 아무리 그만두려 해도 되지 않을 것이라"고까지 말할 수 있었던 것이다.[40] 그리고 李詹의 경우 이러한 그림의 가치와 기능이, 우주만물의 오묘한 마음과 이치를 궁구하고 자연의 道와 합치하여 심성을 자각, 보존, 육성하는데 이바지하는 『易經』과 동질의 의의를 지닌 것으로 보고, 그림이 餘事로 이루어 졌지만 "可得比隆於河洛圖書也"라 하였다.[41] 즉 그림의 역할이 易象의 근본인 河圖와 洛書의 위대함과 견줄 수 있음을 강조했던 것이다.

이상에서 살펴 본 바와 같이 고려시대를 통해 그림은 지식인들에 의해 그 가치와 기능이 사물의 道를 顯示하여 대행하면서 이상적 인간성 즉 大我의 달현을 위한 심성도야에 유효하다는 측면에서 높게 인식되었으며, 이러한 경향은 후기 이후로 더욱 두드러지게 나타났다. 특히 당시의 시대적 이념과 상황을 계도했던 상층 문사지식인들은 중세적 지성과 덕성의 확립과 실현을 위해 儒·

37) 禹天啓, 「墨竹」, "…貪看數日獨夷猶 洗盡胸中塵土愁…"(『東文選』, 卷7』)
38) 天因, 「病中雲住叔大老見示松檜圖」 "…朝朝爽氣洒然來 洗我百念俱灰冷" (『東文選』 卷6)
39) 李穀, 『稼亭集』 卷19, 「題江天暮雪圖」
40) 『東國李相國集』 後集, 卷4, 「次韻丁秘監寫墨竹四幹」; 卷4, 「求墨竹與寫眞幷序」; 卷5 「次韻丁秘監而安…」; 卷11 「幻上人竹齋記」 참조.
41) 李詹, 「御筆鯉魚圖贊」 (『東文選』, 卷51)

佛·道 3교의 사상적 기반위에서 모색하였던 心性化, 즉 마음의 수양과 개발을 통해 하늘로부터 품수 받고 타고난 본성을 자각, 보존하여 삶을 고양시키고자 했던 일환으로 회화활동과 그 이론을 추구했던 것으로 보인다.[42] 중세적 보편주의의 수행을 위한 이러한 心性化 경향은 儒家와 道家의 우주론적 공동기반으로 성리학형성에도 近因的 구실을 했던 『易經』을 규범으로 전개되었기 때문에 회화에 대한 기본인식 태도와 이론적 성향에 이 사상이 모태를 이루었으며, 당시의 禪宗의 心性 추구와도 밀착되어 있었기 때문에 이러한 회화활동에 선승들 또한 적지않은 참여를 보였다.

이와 같은 역사적 여건과 시대적 과제를 배경으로 대두되었던 능문능리형 사대부와 신흥사대부 등 문사지식인들의 그림의 가치와 기능에 대한 관점은 당시 지배층의 회화활동을 생활화하고 활성화하는데 기여했을 뿐아니라, 형이상학적 깊이와 창작의 구조를 지닌 감상화를 크게 성행케 하는 새로운 회화풍토의 조성과 발전에 계도적 구실을 했다는 점에서 그 의의가 매우 크다고 하겠다. 그리고 이러한 회화 인식태도는 조선초기로 계승되어 성리학적 수양론이 좀더 강조된 상태로 사대부들의 修己的 회화관의 토대를 이루었다는 점에서도 뜻깊게 여겨진다.[43]

Ⅳ. 창작이론

고려시대의 회화창작에 관한 이론은 앞장에서 언급했던 그림의 가치와 기능을 작품으로 실현하기 위한 관점에서 전개되었다. 즉, 만물생성의 본질적 이치와 근원을 함유하고 있는 대상물의 참모습을 그림으로 나타내고 이를 심성도야의 매체로 향유하기 위해 화가는 어떠한 창작과정과 태도를 가져야 하는가에 중점을 두고 개진되었다고 하였다.

고려시대에는 먼저 창작행위의 선행단계로서 표현하고자 하는 대상물을 오랫동안 자세하고도 깊이 살펴보는 熟看의 과정이 중시되었다.

이러한 견해는 李奎報가 鄭得恭이 그린 물고기 그림 족자에 대해, "아마도 그대는 본래 섬에서 온 나그네인듯 오랫동안 바다가운데에서 신선으로 있으면서 물고기의 생태를 자세히 익숙하도록 보아왔기 때문에 손쉽게 마음대로 그려낸다"고 한 말과 吳師의 전나무그림병풍을 보고, "吳師가 그린 전나무 참으로 생동하여 淸風이 이는 것 같은데, 그린 작가가 스스로 말하기를 사람들은 고기를 그리려면 십년 전 부터 魚翁이 되지만 나는 전나무를 그리려 구차하게 배우지 않았어도 늙도록 산에 살며 솜씨가 있어 소나무와 잣잎의 妙를 깊이 터득하였다"고 쓴 글에 잘 나타나 있다.[44] 그는 또 「老松圖」병풍의 화가가 "靑山 곁에 집을 지어 놓고 만길이나 되는 큰 소나무를 대하고 앉아 눈의 힘이 다하도록 매일 밤낮으로 보고 또 본다음" 그린 것이라 하여 표현대상에 대한 작가의

42) 고려시대 文士들의 心性化 경향에 대해서는 金鎔坤 "高麗時期 儒敎官人層의 思想動向－文宗～忠肅王朝를 中心으로－", 『國史館論叢』 6輯(1989. 12) pp. 77～98 참조.

43) 洪善杓, "朝鮮初期의 繪畵觀", 『第3回國際學術會議論文集』(韓國精神文化硏究院, 1984) pp. 603～607 참조.

44) 『東國李相國集』 卷3, 「淵首座方丈觀鄭得恭所畵魚簇子」, "疑君蓬島客 久作水中仙 看魚飽且熟 應手隨所沿", 卷16 「次韻金承制仁鏡…」, "吳師寫檜眞寫生 颼颯似欲生淸風 自言人欲狀海錯十年 先作釣魚翁 吾於畵檜非苟學 白首棲山所以工 松身栢葉深得妙 始知吳老言之公"

집중적인 관찰태도를 강조하였다.[45] 또한 李齊賢이 劉道權의 「山水圖」에 대해 "蓬壺의 骨相과 靑雲의 器局을 많이 관찰한 그대만이 알겠지"라고 읊은 귀절도 이러한 熱看論에 배경을 두고 표명되었다고 볼 수 있다.[46]

그런데 이와같은 '熱看'은 단순히 표현대상의 외형파악을 위한 것이 아니라 그 궁극적 목적이 만물을 생성화육케 하는 창조력의 원리이며 상상력의 근원인 道를 구원하고 있는 참모습을 포착하고 현시하는 데 있었기때문에 작가의 특별한 노력과 능력을 필요로 하게 된다. 특히 이러한 道는 감각적 현상을 초월하여 사물에 內在되어 있기 때문에 시각적 관찰이나 지식적 분석만으로 이를 깨닫고 체득할 수 없다.[47] 그래서 李齊賢은 "만학과 천봉이 지척에 있어도 眼力으로는 정수를 나타내기 어렵다"고 여겼던 것이다.[48]

李奎報는 이를 "見之者心自知耳"라 하여 마음으로 보고 깨달을 수 있다고 했으며, 安軸은 "천하사물로 무릇 형상이 있는 것은 모두 이치가 있으니…… 이치의 묘한 것은 은미한 데 있어서 마음으로만 얻을 수 있는 것이다"고 하였다.[49] 즉 감각과 지각적 기능을 넘어선 마음 또는 정신과 같은 작가의 내면세계로서 대상을 직접적으로 꿰뚫어 관조하는 직관적 인식의 방법에 의해 그 참모습을 체득할 수 있다는 것이다. 이와 같이 사물의 내적 본성을 관조자의 내면세계로서 交感할 수 있다는 생각은 우주만물과 인간이 다같이 생명이라는 점에서 서로 感應할 수 있다는 동양고유의 인식론에 근거를 두고 있다.[50]

李奎報는 이러한 직관적 방법으로 사물을 관조할 때는 마음을 모아 대상에 몰두하는 정신집중의 자세를 특히 중시하여, "(작가가) 고요히 凝神할 때는 태산이 무너진들 어찌 돌아보랴"하면서 천지가 무너지는 것과 같은 대변동에도 마음을 분산하여 동요하지 않는 그러한 집중력으로 깊이 몰입해야 한다고 말하였다.[51] 이와같이 사람의 정신이 흩어지고 일어남을 한데 모아 온 마음으로 관조하는 집중적인 직관적 자세는 '專一'이라는 莊子의 得道方法에 그 토대를 두고 있다.

'專一'이란 마음을 고요하게 가라앉힌 다음 정신을 집중시켜 道를 체득한다는 수양의 방법으로 莊子가 최종최고의 목표로 理想視했던 '至人'의 경지에 이르는 과정중 극치의 단계를 말한다.[52] 특히 『莊子』의 「達生」편에 나오는 '專一'의 핵심적 작용인 '凝神', 즉 관조자의 마음을 대상물에 몰입시켜 상접된 상태의 내면세계는 다름아닌 外物의 形骸을 투과하고 생명 깊숙히 파고들어 그 생명과 서로 만남으로써 관조자와 대상물 사이의 거리감이 해소되고 구획이 없어져 하나가 되는 '物化'의 意境, 다시 말해서 주체와 객체의 分別이 소멸되어 한 몸으로 同化된 主客合一 또는 物

45) 『東國李相國集』 卷7, 「璨首座方丈所蓄畵老松屛風使予賦之」, "何人結宇靑山旁 坐對孤松萬丈長 日看月賞眼力盡…"

46) 李齊賢, 『益齋亂藁』 卷4, 「劉道權山水」 "蓬壺骨相靑雲器 閱得人多子自知"

47) 大濱皓, 『老子の哲學』 (勁草書房, 1983), p.189 참조.

48) 李齊賢, 『益齋亂藁』 卷4, 「和鄭愚谷題張彦甫雲山圖」, "…萬壑千峯在咫尺 難將眼力子細窮…"

49) 『東國李相國集』 卷24, 「赫上人凌波亭記」; 安軸, 『謹齋集』 卷1, 「鏡浦新亭記」, "天下之物 凡有形者 皆有理… 理之妙者 隱乎微 而心所得"

50) 福永光司, "認識論", 『中國文化叢書』 〈思想概觀〉, (大修館書店, 1968), p. 80 참조.

51) 『東國李相國集』 卷5, 「次韻丁秘監而安和前所寄詩以墨竹…」, "…方其靜凝神 寧顧大山墮…"

52) 李康洙, 『道家思想의 硏究』 (高麗大民族文化硏究所出版部, 1984), pp. 114~119 참조.

我一體의 경지를 말한다고 하겠다.[53] 李奎報의 "凝神"도 이러한 경지와 동질의 의미를 지니고 있으며, 그가 작가로 하여금 온 마음으로 대상에 몰입할 것을 강조했던 것은 바로 그 대상물과 내적으로 相合됨을 이루고자 하는데 궁극적인 목적이 있었음을 알 수 있다.

그런데 莊子의 得道과정에서 이러한 '凝神'의 경지에 도달하는 관조자의 마음은 개인적이고 私的인 차원의 마음이 아니라 이기적 아집과 차별적 인식에서 벗어난 無我의 마음, 즉 주관성과 선입견을 버린 虛의 상태에서 실현될 수 있는 것이다.[54] 李達衷(?-1385)은 「靑山白雲圖」의 제화시를 통해 "눈 감고 묵묵히 앉아 太素로 돌아가면 흉금이 텅 비어 가을하늘 같아 구름과 산의 자태가 울울한 모든 것으로 나타나네"라고 읊은 바 있다.[55]

여기서 "눈감고 묵묵히 앉아"는 감각기능과 思慮作用 등을 소멸·배제시킨 직관적 관조의 상태를 말한다. 그리고 "太素"는 『列子』의 「天瑞」에 나오는 개념으로 道의 분화과정 중의 내적 바탕인 質을 가리킨다.[56] 따라서 다음 귀절의 가을허공 처럼 텅빈 흉금은 직관력으로 본질의 세계에 접화해서 생긴 心虛의 경지를 뜻한다고 하겠다.

이와 같은 정신적 공허상태는 外物과 감관을 통해 형성된 세속적인 잡다한 관념과 의식을 모두 깨끗이 청소하여 맑게 비운 것으로, 이기적 주관성이 제거된 忘我의 意境이며 천지우주의 본래적 순수한 정신과 마음으로의 복귀와 회복을 의미하는 것이다. 다시 말해서 작가가 마음을 텅비게 비웠다는 것은 우주만물의 본체적 창생의 마음과 그 작용력을 받아들일 마지막 준비단계에 도달했음을 뜻하는 것으로, 이를 통해 우주적 정신과 하나가 되고 자연의 道와 일체가 됨으로써 결국 표현대상과 同一化의 융합과 통일을 획득하게 되는 것이라 하겠다.

李達衷이 그의 「靑山白雲圖」 제화시 끝귀절에서 텅빈 흉금에 "森然還有雲山態"라 하여 "구름과 산의 자태가 울울한 모습으로 나타난다"고 한 것은 바로 이와 같이 主客이 내적으로 회통하여 나와 道가 둘이 아닌 物我一如의 경지로 合一된 상태의 작가 가슴 속에 표현대상물이 還有되었음을 말한 것으로 풀이된다. 특히 이 귀절에서의 "還"은 주기적 과정에서 처음과 동일한 상태 즉 본원적이고 근원적 상태로 돌아간다는 의미를 지니고 있다.[57] 따라서 작가의 가슴속에 형성된 산과 구름은 그 사물 개체의 개성적이고 外物的인 모습이 아니라 그 個物을 존재케한 생성의 원인과 이치를 함유한 본체적 자태로 대상물의 原形的 보편상과 궁극적 理想像으로서의 참모습임을 알 수 있다.

이와 같이 마음으로 虛의 세계를 呈現하고 대상 깊숙이 침잠 몰입하여 거기에 내재해 있는 우주적 본체와 창생적 정신을 체득하고 그 참모습과 한 몸으로 합쳐진 작가의 내적 상태를 가리켜 李奎報의 경우 "대나무는 당신의 몸이고 당신은 대나무"라 했으며, 또 "鄭君의 마음속은 자연처럼

53) 李康洙, "莊子의 自然觀", 『民族文化硏究』 15號 (1980. 12) pp. 86~88 참조
54) 李康洙, 앞책, pp. 114~123 참조.
55) 李達衷, 『霽亭集』 권1, 「雪軒鄭相宅靑山白雲圖」, "…閉目默坐入太素 胸襟豁如秋空 森然還有雲山態…"
56) 羅光, 『中國哲學大綱』 下 (臺灣商務印書館, 1979) pp. 24~26 참조.
57) Joseph Needham, Science and Civilisation in China (李錫浩外譯, 『中國의 科學과 文明』 Ⅱ, 乙酉文化社, 1986, p. 108) 참조.

넓어 신기한 고기 수백마리 길렀네"등의 말로 표현하였다.[58] 그리고 林椿이 "그림을 그릴 때는 반드시 먼저 가슴속에 형성한 다음 붓을 잡고 따라야 이룩되는데, 이것은 마음으로 이루어졌기 때문에 입으로 말 할 수 없다"고 한 주장을 비롯하여, 金君綏가 "가슴속의 울창한 천이랑 숲은 만길이나 뻗었는데 한 폭의 향전에 어떻게 모두 그릴 수 있나"고 한 말이라든지, 天因이 "이 노숙한 흉금 측량하기 어렵나니 萬像이 나타나는 것 海印과 같다"고 한 것, 宏演이 "胸中丘壑 워낙 울퉁불퉁하나 먹으로 그려내니 무궁할사 그 精妙"라고 읊은 귀절들 모두가 이러한 意境을 표명한 것이라 하겠다.[59] 이밖에 陳澕가 蘇軾의 글을 인용하여 "王維는 萬像 밖에서 뜻을 얻었으므로 붓이 닿기전에 이미 그 기운을 삼켰네"라고 한 말과 李穡이 "천지의 뜻 체득하니 그 정신은 우주적 道 자체가 되네"라고 한 말도 이와같은 맥락에서 이해될 수 있다.[60]

이렇듯 창작을 진행하는데 있어 작가와 표현대상이 하나로 일체화되는 경지를 중요시 했던 관점은 우주를 일대 생명의 흐름으로 보고 그 생명력의 획득과 실현을 삶의 최고의 지표로 삼으면서 自然과의 合一과 同化를 강조했던 老莊思想에 원천적 기반을 두고 있다. 그리고 晋의 陸機와 劉勰(?-523) 등의 形而上學的 文學論을 비롯하여 남북조시대 이래의 회화창작론과 함께 특히 蘇軾의 身與竹化論과 成竹胸中論의 영향을 반영한 것으로 생각된다.[61]

지금까지 살펴보았듯이 그림의 창작과정에 있어서 작가 자신이 표현대상과 내적으로 병합하여 사물을 창생케 하는 우주적 道를 체득하고 한몸이 되어 物化의 경지에 도달했다는 것은 곧 천지만물의 신묘한 창조력, 造物力을 보유하게 되었음을 뜻한다고 볼 수 있다. 이에 대해 李奎報는 고요히 정신을 집중시키는 집중적 직관력으로 대상을 관조함으로써 일체화의 상태로 진입하니, "(작가의) 가슴속의 萬尺勢가 구름위로 솟구친다."고 언급한 바 있다.[62] 그는 또 上人의 草書를 보고 "손대기 전에 마음 먼저 삼키니" 즉 붓을 대고 창작에 임하기 전에 먼저 만물의 道를 妙得한 마음을 갖추니, "치솟는 기세에 미칠 듯 하다"고 했다.[63]

여기서 구름을 뚫고 치솟는 "萬尺勢"와 "치솟는 기세"는 바로 대상물을 생성화육시킨 원동력 또는 그 생명력의 위세를 가리키는 것으로, 천지만물의 생육과 조화의 영묘한 능력이 작가의 가슴속으로 옮겨와 그대로 살아 움직이고 있는 상태를 나타낸 것이라 하겠다. 이는 곧 작가가 표현대

58) 『東國李相國集』 卷4 「次韻丁秘監寫墨竹四幹…」, "此君爭肯入毫輕 必待通身作竹莖 竹是君身君是竹…" ; 卷3, 「畵鯉魚行鄭得恭所畵」 "鄭君胸中江海寬 養得神魚數百尾…"

59) 林椿, 『西河集』 卷5, 「畵鷹記」, "…畵者 當其畵時 必先得成形於胸中 奮筆直遂而後 乃得至此則 必識其所以然 而口不能…" ; 崔滋, 『補閑集』 上, 41 "金承宣之子諫議君綏 又中壯元 諫議才識富贍 墨竹傳家 筆法不凡 有一僧將歸江南 以一張紙求畵 畵畢題詩云…鈍手慵畵繪胸中 千畝鬱鬱萬餘丈 一幅香牋何窄窄…" ; 天因, 「病中雲住叔大老見示松檜圖」 "…此老胸襟叵涯畛 萬像森羅如海印…" ; 宏演, 「奉和思謙題西宇鍊師山水圖」, "胸中丘壑自磊砢 揮洒墨妙精難窮…" (『東文選』 卷8)

60) 崔滋, 『補閑集』中 23 "…陳澕曰 蘇子瞻品畵云 摩詰得之於象外 筆所未到已吞…" ; 李穡, 『牧隱詩藁』 卷10, 「謝寓四宰送水墨山水八疊屛風」, "…兩家妙處得天趣 筆力所到氣勢全 精神入玄又入玄…"

61) James J.Y. Liu, Chinese Theories of Literature (李章佑譯, 『中國의 文學理論』 同和出版公社, 1984, pp. 66~78)과 權德周, "蘇東坡의 畵論", 『中國美術思想에 對한 硏究』 (淑明女子大 學校出版部, 1982), pp. 16~18 참조. 그리고 이러한 견해들은 모두 『莊子』, 「齊物篇」의 "天地與我並生 而萬物與我爲一"에 근거를 두고 있다.

62) 『東國李相國集』 卷5, 「次韻丁秘監而安和前所寄詩以墨竹…」, "方其靜凝神 寧顧大山隨 中有萬尺勢 雲外已迥跨"

63) 『東國李相國集』 卷12, 「統軍尙書幕觀全上人草書」, "…手所未到心先吞 軒騰奮迅何顚狂…"

상과의 정신적 合一을 통하여 그 창조적 원천과 동력을 획득함으로써 만물이 생겨나고 자라는 것과 똑같은 化生의 신비로운 작용력이 작가자신의 내면세계로 옮겨 심어져 극도로 고양된 내적 심리상태를 표현한 것으로 생각된다.

이와 같이 천지만물의 창생력을 획득함으로써 더 할 수 없이 상승된 경지에 도달한 작가의 내면상태는 창작이 이루어지기 바로 직전의 단계로서, 이제 마지막 과정인 창작의 구체적 실현을 위한 직접적 행위의 단계만이 남게 된다.

작가가 그림 그리는 행위에 대해 李奎報는 "술 한말 마시고 그만 미쳐서 엎치락 뒤치락 토하려 할 때 비단 육폭 위에 토해 버린"것이라고 하였다.[64] 그림이 이루어지는 것을 인체내의 내용물이 의지와 관계없이 밖으로 吐出되어 나오는 생리현상인 구토에 비유해 설명한 것으로, 이는 곧 창작행위의 無作爲性을 강조하려는 의도로 풀이된다. 이 때 한말 술을 마시고 도취된 상태도 이러한 창작행위를 북돋우기 위한 방법으로 제시되었다고 볼 수 있다.[65] 다시 말해서 이 귀절은 그림이란 무의도적, 무조작적, 무의식적 행위이며, 저절로 우러나오는 경지인 '無爲自然'의 심경으로 그려야 한다는 생각을 반영하고 있다고 하겠다.

여기서 창작행위에 있어 무작위성이란 아무것도 하지않는 不爲나 不動을 의미하는 것이 아니라 작가가 체득한 대상물의 본체적 道의 성향인 自然의 理法을 완전하게 현시하기 위한 내적 실천방법으로 제시되었다고 볼 수 있다. 왜냐하면 李奎報도 「問造物」에서 "物이란 제 스스로 나고 제 스스로 化할 뿐 내가 무엇을 만들겠는가 내가 무엇을 아는가"라고 말했듯이, 사물을 생성화육하는 道의 운행방식인 自然의 이치는 어떠한 行爲나 人爲로도 이루어지지 않는 自生自化하는 것이므로, 이는 自然자체의 理法인 無爲, 즉 저절로 우러나오는 自發性과 自動性의 행위로 밖에 나타낼 수 없기 때문이다.[66]

李奎報는 이와같은 無爲的 창작행위의 내적 실천방법에 대해서도 다음과 같이 언급한 바 있다. 그는 安置民이 그린 「墨竹圖」를 보고 "暗契自然", 즉 은연중에 작가의 마음이 대상물의 생성작용의 본성인 自然과 合一되었다고 하면서, "手爲心使 常以心傳 心指手應"이라하여 손이 마음의 시킴에 따라 언제나 마음을 전하니 손은 마음의 지시에 따른다고 말했다.[67]

이 귀절에서도 역시 마음이란 대상과의 일체화를 통하여 창생력의 운행방식인 自然의 능력을 보유한 작가의 내적 상태를 의미한다. 따라서 손의 경우 사물의 창생력이 그대로 옮겨와 그 능력을 지닌 마음의 지시에 따라 그대로 움직이는 것으로 관계를 설정함으로써 창작행위의 무작위성을 실현할 수 있다고 보았던 것이다. 이와같은 관점에서 靜明國師 天因은 "造物別有意 假手于我傳其神"이라 하여 우주적 창조의 뜻을 손을 빌려 옮겼다고 말하기도 했다.[68]

---

64) 『東國李相國集』 卷7, 「瑩首座方丈所蓄畵老松屛風使予賦之」, "…驅入麁麁狂一斗觴 千蟠百蟄急欲吐 吐向鮫人六幅鮫…"

65) 中村茂夫, 『中國畵論の展開』, 晋唐宋元篇(中山文華堂, 1965), p. 509 ; 中田勇次郎, 『文人畵論集』 (中央公論社, 1982), pp. 119~122 참조.

66) 『東國李相國集』 後集, 卷11, 「問造物」 "…夫物自生自化耳" ; 李康洙, 앞글 pp. 115~117 참조.

67) 『東國李相國集』 卷19, 「安處士墨竹贊」, "一掃其眞 暗契自然 手爲心使 嘗以心傳 心指手應"

68) 天因, 「病中雲住叔大老見示松檜圖」 (『東文選』 卷6)

마음으로 체득한 것을 손에 전하면 손이 이를 따라 응함으로써 무작위적 상태에서의 창작이 완성된다고 보았던 이러한 心手相應論은 唐代의 白居易 등에 의해 대두된 것으로, 그 사유기반은 無爲의 심경을 가지고 추구하는 것을 인간의 가장 이상적이고 완전한 행위로 여겼던 老莊思想에 토대를 두고 전개되었다.

그런데 지금까지 살펴 본 바와 같은 과정과 경지를 통해 완전함에 도달한 그림의 창작은 곧 우주만물의 創生과 같은 경지로 동일시되어 인식되기도 하였다. 이것은 작품의 창작이 자연의 생성과 같은 우주적 원리를 기반으로 동질의 이치와 차원에서 이루어졌다고 보았기 때문이다.

李奎報는 「老松圖」병풍에 대해 "아마도 안개 자욱한 어두운 골짜기에……구름이 침침한 날에 바람과 우뢰가 일어 龍 울음 짓는 것일까 온종일 턱 바치고 보아도 水墨으로 그렸다고 믿기지 않으니 세상에 어이하여 이런 솜씨가 있단 말인가" 라고 말하였다.[69] 그리고 또 「竹畫」를 보고 "한 마리의 龍이 갑자기 海神위에 쫓기어 머리 쳐들고 물에서 나오다가 우뢰가 천지를 경동하여 푸른 비늘 흩어져 잎이 되고 야윈 뼈가 우뚝 서 장대가 되는구나" 고 하였다.[70]

이들 글에서 龍은 깨달음에 도달한 작가의 靈的인 존재를 비유해 나타낸 것으로 볼 수 있다.[71] 그리고 우뢰란 陰과 陽이 서로 부딪쳐서 생겨나는 것으로, 이는 곧 하늘과 땅을 움직이는 交互作用에 의해 우주만물의 모든 변화가 일어난다는 생각을 반영한 것으로 보인다.[72] 이와같이 그림을 보고 용에 우뢰가 일고 천지가 경동하는 느낌을 받는다는 것은 완전하게 이루어진 그림의 창작이 우주창생의 경지와 동질이라는 점을 강조하기 위한 의도로 여겨진다.

李仁老도 이러한 관점에서 대나무 그림의 題詩를 통해 "乾坤이 一氣되고 胡越이 同心한듯 衆妙를 극했으니 다른 솜씨 못가지리"라고 하여, 천지음양의 相交 배합으로 모든 생성변화는 현상의 지극한 경지로 이루어진 그림은 人工으로 나타낼 수 없다고 하였다.[73] 그리고 李穡은 "聖人의 마음을 붓에 옮겨 나타내는 것이 化生의 심오한 재주가 만물을 창생하는 것과 같다"고 까지 말한 바 있다.[74]

이와 같이 천지만물이 생성되는 이치를 그대로 반영해서 그리는 창작행위는 자연의 造物이나 造化와 동질의 경지로 인식되었으며, 李穀의 "畫師妙思奪天工"을 비롯하여 宏演의 "仙翁新意奪造化"등의 귀절은 모두 이러한 관점을 압축하여 나타낸 것으로 볼 수 있다.[75]

한편 이와같은 그림의 창작이론은 詩의 창작원리와 본질적으로 같다고 여겨졌다. 李仁老는 이에 대해 다음과 같이 말하였다.

---

69) 『東國李相國集』 卷7, 「璨首座方丈所蓄畫老松屛風使予賦之」, "…盲谷暗煙霧裏 …雲陰之日 疑有風雷作龍吼 竟日支頤未信 水墨摸 世間那得有此手"

70) 『東國李相國集』 卷16, 「題普濟寺住老規禪師壁上畵竹」, "此竹不足天生綠 應是一逋龍 忽被海神逐 昂頭露角欲出水 雷公□擊驚震地 蒼鱗散式成千葉紛 瘦骨卓作一竿峙"

71) Chang Chung-Yuna, Creativity and Taoism, (Harper & Row, 1970), p. 129 참조.

72) James J.Y.Liu, 앞책 p. 45 참조.

73) 李仁老, 『破閑集』 上, 11 "乾坤一氣 胡越同心 衆妙之極 無跡可尋"

74) 李穡, 『牧隱文集』, 卷12 「賜龜谷書畵讚」, "…聖人之心寓於筆 猶化生之妙著於物也"

75) 李穀 『稼亭集』, 卷15 「題中書譯史牡丹圖後」; 宏演, 「奉和思謙題西宇鍊師山水圖」 (『東文選』 卷8)

詩와 그림이 妙한 곳에서 서로 도와주는 것이 한결 같다 하여 옛사람이 그림을 소리없는 詩라 이르고 詩를 韻이 있는 그림이라 일렀으니 대개 만물의 형상을 그대로 옮겨 하늘이 아끼고 감추는 바를 정현하는 것이란 그 술법이 이미 기약하지 않아도 서로 같은 것이다.[76]

이처럼 그림과 詩의 창작원리를 같은 것으로 보았던 견해는 "詩와 그림은 본래 一致한 것이니 工巧함이 天機를 얻어야 氣韻이 淸新하리로다"고 말했던 蘇軾의 詩畫一律論에 배경을 두고 고려후기 이래로 크게 풍미하였다.[77] 특히 이 이론은 화면위에 詩的 영감과 흥취와 意境의 반영 등 詩畫相合의 경지 추구로 그림의 격조를 높였을 뿐 아니라 존재의의에 있어서도 당시 文士들의 필수교양이었던 詩와 동질의 매체로 여겨지면서 이를 성행케 하는데 기여했다는 점에서 그 의의가 크다고 하겠다.

지금까지 살펴 본 바와 같이 고려시대의 회화창작이론은 표현대상의 참모습을 呈現하기 위한 완전한 창작의 실현에 중점을 두고 개진되었는데, 특히 작가의 감각적 주관성과 이기심이 배제된 본원적 마음과 정신을 통한 직관적 관조로서 대상에 깊이 몰입·침잠하여 萬有의 근원적 본체로서의 道와 회통하여 物我合一의 內的 同一化를 이루고 그 사물의 창생력과 조화력을 가슴에 옮겨 심은 다음 이를 自生自化하는 自然의 理法인 無爲의 경지에서 그릴 것을 강조하였다. 즉 그림의 창작행위를 천지만물의 창생과 동질의 우주적 道의 체계하에서 인식했으며, 이러한 관점에서 道의 창작원리와 일치한다는 생각을 갖었던 것이다.

이와 같은 이론적 견해는 老莊思想에 배경을 두고 형성되었던 남북조시대 이래의 형이상학적 문학론과 畫論, 그리고 이를 문인화론으로서 강조했던 蘇軾의 영향을 통해 대두되었다. 그러나 이러한 창작이론의 전개는 우주를 상호역동적으로 작용하는 全一體로 보는 유기체적 우주론에 의한 합리적이고 조화된 우주체계를 규범으로 새로운 중세적 질서와 지성을 수립코자 했던 고려시대 지식인들의 사유동향과 밀착되어 본격화되었다고 본다.[78] 또한 유·불·도 3교에 기반을 두고 心性化를 모색했던 이들 지식인들의 공통적 귀의점으로 자연의 섭리에 순응하여 合一되는 경지의 추구경향과도 연계되어 촉진되었던 것으로 생각된다.

결국 작가와 천지우주와의 궁극적인 조화를 강조했던 이와 같은 창작이론의 관점은 만물에 내재되어 있는 무한한 잠재력과 영원성을 올바르게 통찰하여 구현함으로써 有限한 인간에 의해 이루어지는 창작세계를 무한하게 심화 확대하자는 데 그 목적을 두고 있었던 것으로 보인다. 그리고 이를 실현하기 위해 작가는 무엇보다도 천지우주의 마음과 하나로 될 수 있는 흔들리지 않는 得道의 자세와 깊은 직관력에 의한 정신성의 고양과 함께 이를 실천에 옮기는 잔재주로는 이룰 수 없는 수련과 집중적인 노력이 필요하다고 여겼던 것이다.

---

76) 李仁老, 「題李佺海東耆老圖後」, "詩與畵妙處相資 號爲一律 古之人以畵爲無聲詩 以詩爲有韻畵 蓋模寫物象 披割天慳 其術固不期而相同也"(『東文選』卷102)

77) 蘇軾의 詩畵一律에 대해서는 權德周, "蘇東坡의 畵論", pp. 15~33 참조

78) 秦榮一, "『高麗史』 五行, 天文志를 통해 본 儒家 秩序槪念의 分析", 『國史館論叢』 6輯(1989. 12), pp. 99~145 참조.

V. 畫評의 방법과 기준

회화비평이란 작가에 의해 창작된 작품을 享受하는 활동인 감상의 적극적인 상태로 어떤 기준에 따라 그 가치를 설명하고 평가하는 활동을 의미한다.[79]

이러한 畫評에 대해 李奎報는 그림의 본 뜻을 들춰내는 것이라 했으며, 이를 발설하여 작품의 가치를 온전하게 하고 또 널리 전하여 회화풍토를 바르게 계도하는 것을 사명으로 생각하였다.[80] 특히 그는 이와같이 작품을 글로 치환하여 나타내는 품평에 대해 "듣기 좋으라고 하는 것이 아니라 확실한 것을 지적해서 한 말이다"했으며, 또 그 자세에 있어 "내가 그들의 작품을 보지 못했기 때문에 지금 우열을 품평하지 않겠으며 그들의 작품을 모두 모아서 본 다음에 논하겠다"고 하면서 "그렇지 못하면 후세의 달통한 식견을 가진 자가 명백히 구별하도록 맡겨 둔다"고 하여 신중한 비평자세를 보이기도 했다.[81]

李奎報는 또한 비평자 자신도 예리한 직관력으로 작가와 같은 정신적 체험을 지녀야 그 작품을 제대로 파악할 수 있다고 여기고 비평자는 무엇보다도 작가의 내면적 경지와 작품에 내재된 본질과의 완전한 공명을 이루어야 된다고 하였다.[82] 다시 말해서 작품의 가치를 평가하는 畫評의 기능을 바르게 달성하기 위해서는 비평자 자신도 작가와 동질의 능력과 노력을 구비해야 하며 그러므로써 작가의 창조적 의도와 공통체험을 이루면서 작품에 함축된 참뜻을 캐내어 전달할 수 있다고 보았던 것이다.

고려시대의 畫評은 중국에서 처럼 등급을 나눈 品等法을 이용하지 않고 2字로 축약된 評語를 주로 사용하였다.[83] 이들 評語들은 다소 추상적이고 암시에 머무르고 있지만, 작품이 자아내는 美的 감정의 유형이면서 당시의 평가기준을 담고 있다는 점에서 주목된다.

고려시대를 통해 사용되었던 評語들 중에 "天眞"과 "天趣", '天機'는 인위적으로 이룰 수 없는 만물생성의 주재적 본성과 융합된 상태에서 저절로 이룩된 경지의 그림을 가리키는 것으로 장언원이 品等의 최고기준으로 삼았던 '自然'과 같은 개념으로 사용되었다고 볼 수 있다. 이와 유사한 의미로 '通神'과 '神授', '奇妙'란 評語도 쓰였는데, 이것은 道의 영묘한 작용력인 神과 會通되고 체득된 상태와 자연적 조화력의 불가사의한 경지를 지칭한 것으로 생각된다.

李穡이 많이 썼던 '蕭洒', '洒落', '蕭散'등의 評語는 화폭에 반영된 그리고자 하는 자연의 본질과 정신의 표출이 觀者의 심성수양과 배양에 작용되는 느낌의 정도, 즉 그 정신적 만족도를 나

79) 白琪洙, 『藝術學槪說』(東民文化史, 1974), p. 191 참조.

80) 洪善杓, "李奎報의 繪畵觀" pp. 41~42 참조.

81) 『東國李相國集』 卷11, 「東國諸賢書訣評論序」, "…故今不得優劣之 迫摠集而觀 然後備論 不爾俟後之達識 有以明白甄別耳"

82) 洪善杓, "李奎報의 繪畵觀" p. 42 참조.

83) 李奎報의 경우 서예에서 우리나라 처음으로 品等 분류를 시도한 바 있다. 그는 「東國諸賢書訣評論序」에서 신라와 고려시대의 名筆들을 神, 妙, 絶의 3品으로 品第를 나누고 神品만은 다시 4등급으로 분류하여 각자의 우열을 評하였다. 洪善杓, "李奎報의 繪畵觀", p. 43 참조.

타낸 것으로 보인다. 다시 말해서 가슴 속에 쌓인 세속의 먼지와 찌꺼기 등의 人慾的 요소를 깨끗이 씻어 버림으로써 타고난 본성적 상태로 시원스럽게 트여진 경지를 압축해서 표명했다고 하겠다.

그리고 李穡이 "此君眞不俗"이라 하여 墨竹그림이 정말 俗되지 않다고 評했을 때의 '不俗'은 崔滋의 '非俗'과 같은 뜻으로, 배제해야 할 요소로 제시되었던 李奎報의 '俗畫'와 陳澕의 '俗氣'와는 대립되는 개념으로 생각된다. '俗'이란 단어는 北宋의 米芾에 의해 본격적인 비평어로 대두되었던 것으로 外形을 초월하여 眞相을 나타낸 그림에 반대되는 의미를 지닌 것이다.[84] 李奎報도 겉만 꾸민 紛紛한 그림을 俗畫라고 보았듯이 결국 '俗'이란 人慾에 의해 동요되는 세속적인 감각기능에 의해 사물의 겉모습만을 묘사하는 장식적이고 形似的인 차원을 지칭한 것으로 이해된다. 이와 반대로 '不俗'또는 '非俗'은 직관적 관조에 의해 정화된 마음으로 사물의 참모습을 형용하는 경지를 가리킨다고 볼 수 있다.

이밖에 崔滋는 '韻畫'라고 評을 한 바 있는데, 여기서의 '韻'은 우아하고 세련되며 화려한 것에는 반대되는 개념인 '雅'와 상통되는 것으로 詩情을 척도로 사용되었다고 하겠다.

이와같이 당시 사용되었던 2字 評語를 통해 살펴봤는데, 작품의 외적 현상이나 표현기법보다 작품 내적인 형이상학적 창작세계의 정신적 깊이와 得道의 경지가 중시되고 또 평가의 기준이 되었음을 알 수 있다. 특히 李奎報의 경우 그의 畫評에는 겉모습과 外裝에만 가치를 두고 감각적 기능으로 이루어지는 俗畫와 같은 그림을 공경하는 당시 사람들의 감상풍토에 대한 비판의식이 간취되고 있어, 중세회화로서의 전환을 모색하던 당대 회화발전에 기여했던 그의 역할을 짐작시켜준다.

그리고 이러한 評語들은 성격적 측면에서 표현기법보다 작품에 내재된 창작의 정신적 깊이와 높이를 따지는 감상비평과 정신비평의 경향을 띄고 있으며 인상비평과 함께 도가적 이념 등이 평가기준이 되는 재단비평의 특징을 지니고 있기도 하다. 대부분 詩品에 語義的 연원을 두고 있는 2字評語들은 애매하고 다소 상투적이고 구체적이지 못한 결함을 지니고 있기는 하지만, 직관적이고 형이상학적 차원에서 인식되던 창작세계를 압축해서 설명하고 形似보다는 傳神과 眞似를 중시했던 가치체계를 요약해서 보여주었다는 점에서 고려시대의 畫評전개에 일정한 기여를 했다고 본다.[85]

작품을 평가하는 이러한 가치기준은 작가를 평하는 데도 그대로 적용되었다. 그 중에서도 특히 하늘로 부터 품수받은 작가의 타고난 天性이 중시되었는데, 이것은 만물창생을 주재하는 우주적 道와 상접할 수 있는 정신적 터전으로서의 가치 때문이 아니었나 싶다. 이러한 天性은 곧 작가의 창조적 氣韻의 내적 바탕으로서 신분이 고귀할수록 높다고 여겨졌으며, 李奎報도 말했듯이 배워서 되거나 일생에 익혀서 되는 것이 아니라 필히 하늘로 부터 받는 것이라 하였다. 이와 같이 하

84) 鈴木敬, 『中國繪畵史』上, (吉川弘文館, 1981), p. 7 참조.
85) 詩에서의 2字評語에 대해서는 李圭虎, 『韓國古典詩學論』(새문社, 1985), pp. 158~159 참조.

늘로부터 부여받는 천지의 창생력을 획득하고 유출시키는 작가의 창조적 바탕 자체가 신분을 기준으로 재단되었던 관점은 曺丕(187－226)의 天賦論과 北宋代 郭若虛의 氣韻非師論의 영향과 함께 신분이 높은 계층에서 더 빼어난 精氣를 타고났다고 믿었던 봉건적 사유에 기반을 두었던 것으로 생각된다.

그리고 작가의 뛰어난 솜씨와 격조를 李奎報는 '三昧手'李仁老는 '解衣般礴之巧' 林椿은 '摩詰後孫' 등의 용어를 사용하여 평하기도 했다. '三昧手'는 작가가 표현대상의 참모습을 체득하기 위해 마음을 한 곳에 모아 움직이지 않게 열중하는 一心不亂의 집중적 직관적 관조의 자세에 도달한 경지를 지칭한 것으로 보인다.'解衣般礴之巧는 화가가 옷을 풀고 다리를 뻗고 그린다고 하는 莊子의 故事에서 유래된 것으로 任自然, 즉 자연생성의 조화활동을 따라 창작하는 작가의 경지를 가리킨 것이다.[86] 그리고 '摩詰後孫'은 唐代 文人畫家 王維의 후신이란 뜻으로 작가가 詩畫를 겸비했다는 의미로 사용되었던 것 같다.

이밖에도 고려시대에는 다른 작가의 명성을 빌어 기량을 평가하기도 했는데, 이 경우 中國의 역대명가들이 거명되었다. 남북조시대의 고개지와 육탐미를 비롯하여 唐代의 韋偃, 王維, 李昭道, 北宋의 關仝, 郭熙, 李公麟, 文同 등이 주로 비유의 대상이 되었으며, 그 중에서도 고개지와 육탐미는 '顧陸丹靑手'라 하여 뛰어난 화가의 대명사처럼 인식되었다.

Ⅵ. 맺 음 말

우리나라에서 회화이론의 전통이 형성되기 시작한 것은 고려시대였다. 南北朝時代 이래의 역대 중국화론을 토대로 신라말기의 崔致遠에 의해 전래되기 시작한 회화이론은 儒·佛·道 3교의 융합적 세계관과 漢文學的 지식을 갖춘 고려시대의 문인학자들을 통해 파급되었으며, 특히 김부식을 거쳐 무신집권기인 후기에 이르러 蘇軾을 중심으로 강조되었던 北宋代의 문인화론이 李奎報를 비롯한 고려후기의 能文能吏形 新進文士들에 의해 崇蘇熱과 學蘇風潮를 배경으로 크게 풍미하면서 정착되었다. 이와 같이 고려후기 이래로 확산되기 시작한 회화이론은 본격적인 畫論書보다 주로 일상적이고 교유적인 차원에서 개진되던 題畫詩文에 담겨 전개되었다는 데 특징이 있다. 따라서 내용이 단편적이고 산발적이긴 하지만 당시 지식인들 사이에서 공감되고 있던 그림의 가치와 이치에 대한 보편화된 의식을 반영하고 있기 때문에 이를 통해 회화이론에 대한 견해를 정리해 볼 수 있다.

고려시대에는 남북조시대이래로 儒家와 道家思想에 기반을 두고 형성되었던 중국의 화론 중에서 唐宋代의 文人畫論에 토대를 두고 전개되었으며, 그중에서도 특히 北宋代 蘇軾의 이론들이 많은 영향을 미쳤다. 표현대상의 겉모습과 개별적 특성보다 객관적 보편상이며 존재적 원형으로서의 참모습을 구현하고 향유할 것과 이를 통해 중세적 질서의 주재자이며 보편적인 하늘로부터 품

86) 葛路『中國古代繪畵理論發展史』(姜寬植譯,『中國繪畵理論史』, 미진사, 1989, pp. 46～47) 참조.

수받은 타고난 심성을 작가와 감상자 모두 계발, 배양할 것을 강조했던 이러한 회화이론은 우주적 생성체계와 자연적 조화를 인생과 통합 일관하는 삶을 이상시했던 선승을 포함한 문인학자들의 사유방식과 밀착되어 표명되었다. 다시 말해서 고려시대의 지식인들은 자연의 理法에 규범을 둔 중세적 질서와 지성을 구축하고 실현하기 위한 일환으로 장식적이고 실용적인 시각매체의 차원에서 기능하던 종래의 그림을 體道와 得道의 방편으로 새롭게 인식하기 시작했던 것이다. 이러한 고려시대 지식인들의 그림에 대한 이론적 견해와 인식태도는 감상화로의 전환을 모색하던 당시 회화활동의 지침으로 작용했을 뿐 아니라 조선초기 사대부들 회화관의 근간을 이루었다는 점에서도 그 의의가 크다고 하겠다.