

미학적사고로 본 시간과 공간에 대한 인식연구
A study of time and space in esthetical view

-여백과의 관계를 중심으로-
-concentrated in the relationship with the emptiness.-

주저자: 이승숙(Lee Seung Sook)

청강문화산업대학 디지털영상디자인과 겸임교수

논문요약

Abstract

I. 서론

1. 연구 목적 및 배경
2. 연구 방법과 범위

II. 본론

1. 회화 형식
2. 이동시점과 권축화
3. 회화속의 시간과 공간의식

III. 시간관과 공간관

1. 장자철학속의 시간과 공간
2. 동양예술의 구성형식
3. 여백의 철학적 의미와 조형적 가치

IV. 결론

참고문헌

(keyword)

Emptiness , freedom of time and space.
Oriental paintin

논문요약

회화예술이 갖는 美的 意味와 哲學的 價値를 통해 時間과 空間에 대한 인식이 어떻게 변화되고 발전되어 왔는가를 알아보는 것이 본 연구의 의도이다.

동양회화의 기본원리는 對立과 呼應같은 관계성에 뿌리를 두고 있는데 이는 儒敎, 道敎, 佛敎와 같은 東洋哲學이 그 基底에 있다.

특히 여백은 동양회화의 표현기법으로 중요한 의의를 지니고 있으며, 시간과 공간의 무한한 자유를 상징하는 체계로서 자리 잡고 있다.

여백의 무한한 경계는 시각적으로 도달 할 수 없는 부분인 동시에 筆墨으로 표현 할 수 없는 영역이다. 여백은 잔잔하고 고요한 가운데 많은 뜻을 함축하고 있고 그 깊은 곳에서 배어나오는 아름다운 자태를 표현하는 것이 동양의 마음을 담은 그림이다.

동양예술은 기교의 강조 보다 여백을 지향해 왔는데 이는 시간적으로 無限이면서 공간적으로 아직 未完이기도 한 것이다.

Abstract

The main purpose of the thesis is to study how our conception and awareness has been changed and developed by philosophical value of esthetic meaning the Fine Art has.

The basic principle of Oriental painting is based on relationships such as confrontation and harmonization, and it can be said that it is influenced by oriental religions like Taoism, Buddhism, and Confucianism.

Emptiness especially has an important meaning as an essential way of expressing, symbolizing the unlimited freedom of time and space.

The unlimited frontier of emptiness is an unreachable area of visual attraction, also inexpressible area of oriental painting. The emptiness implies a lot of meanings in its calmness, and it can be called an Oriental painting when the inner beauty of the painting itself is taken out by the emptiness.

The Oriental Arts have not been about techniques, it have been about the emptiness. It symbolizes both the unlimited potential of time and the imperfectness of space.

1. 서론

1. 연구 목적 및 배경

회화예술에서의 창작과 감상의 문제를 바로 이해하기 위해서는 다양하면서도 효과적인 접근방식이 필요하다고 생각한다. 유구한 문화적 전통 위에 우뚝 자리하고 있는 최고의 예술 가운데 하나인 동양회화에는 눈에 보이는 것과 눈에 보이지 않는 것의 만남과 조화 속에서 서양의 그것과는 다른 독특한 예술관을 형성해 왔다. 이러한 예술관의 형성에는 동양인의 정신을 지배했던 사상의 영향 및 이에 따른 회화창작의 역사적 변천 과정이 그 바탕에 놓여 있음을 알 수 있다.

본 연구에서는 동양예술의 특성과 가치를 새롭게 조명하고자 하는 의도로 동양회화에 나타난 시간과 공간의 이해에 관한 문제를 중심과제로 다루고자 한다.

2. 연구 방법과 범위

이 문제에 대한 접근은 회화형식의 변천과정 속에 나타나는 시간과 공간의식, ‘무한’과 ‘미완성’으로 규정할 수 있는 시간관과 공간관의 사상적 의미와 배경, 창작형식 속에 시간성과 공간성을 구현하는 ‘여백’¹⁾의 철학적 의미와 조형적 가치를 살펴보는 것을 통해서 하고자 한다.

동양회화에서 여백은 창작뿐만 아니라 감상에 있어서도 매우 중요한 위치를 차지하고 있다. 동양에서는 예술창작의 기본원리가 主客, 陰陽, 虛實, 取捨, 遠近, 大小, 黑白, 疏密, 聚散, 輕重, 隱現 등 대립과 호응 같은 관계성에 뿌리를 두고 있는데, 여기에는

1) 여백(餘白)[虛, 空, 空白] : 중국에서는 ‘공(空)’ ‘공백(空白)’을 ‘여백’의 의미로 많이 사용하지만 모두 ‘여백’으로 통일하여 사용하고자 한다. 우리 미술계에서는 작가가 조형적 측면을 고려하여 의도적으로 남긴 공간을 ‘여백’이라 하고, 이외는 달리 조형적 고려가 충분치 못한 상태로 남은 허(虛)한 공간을 ‘공백’이라 하여 양자를 구분하는 관습이 있다. 그러나 중국의 회화이론에 나타나는 ‘공’과 ‘공백’에는 우리가 말하는 ‘여백’의 개념보다 다소 넓은 의미를 갖는 경우가 많다. 예컨대 우리의 ‘여백’ 개념은 주로 제재(題材) 밖의 공간이나 제재와 제재 사이의 공간을 가리키는 경향이 있으나, 중국 회화이론에서의 ‘공’과 ‘공백’은 제재 밖의 공간은 물론이요 제재와 제재 사이 및 하나의 제재 안에 남긴 크고 작은 모든 공간을 지칭하는 것이 그러하다.

동양인의 예술적 심성과 유교·도교·불교와 같은 동양철학이 밀접하게 관련되어 있다. 특히 여백은 동양회화의 창작과 감상에 있어 이러한 관계성을 아우르는 핵심적인 연결고리로서 중요한 위치를 차지하고 있다. 여백이 예술창작 속에서 본격적인 철학적 의미를 갖게 되는 것은 唐代 중기 이후 수묵화가 발달하기 시작하면서부터이고 宋代에 이르러서 본 궤도에 진입하게 되었다고 할 수 있다. 이때에 이르면 여백이 筆線과 色彩 중심의 전통적 화법에서 탈피하여 작가 자신의 사상을 표현하는 효과적인 수단으로 인식되면서 단지 시각적인 경험을 남기기보다는 형태를 단순화하여 대상의 본질을 표현하고자 하는 寫意性까지 담아내게 된다.

동양의 예술가들이 작품 속에서 구현해내고자 한 시간과 공간에 대한 인식의 문제를 회화예술, 특히 여백의 문제를 핵심개념인 주제로 삼아 고찰하고자 하는 이번 연구는 동양 회화예술에 대한 새로운 인식의 지평을 열어 주리라 생각된다.

II. 회화형식 속에서의 시간과 공간

1. 회화형식

宗白華는 「중국어 서양화법의 연원과 기초를 논함 論中西畫法之淵源與基礎」에서 “중국의 회화는 조감하는 원경으로 이루어지기 때문에 우러러 보거나 굽어 볼 때 物象과의 거리가 서로 같다. 그러므로 장방형의 立軸 형식으로 위로부터 아래에 이르는 全景을 즐겨 그리는 경우가 많다. 몇 단계의 명암과 허실로 전체 화폭의 기운과 리듬을 구성한다. 서양의 회화는 마주 선 채 똑바로 앞을 바라보는 시각에서 이루어지기 때문에 입방형에 가까운 橫幅을 사용하여 가까운 곳으로부터 먼 곳에 이르는 실제 풍경을 재현하는 경우가 많고 빛과 그림자의 어우러짐으로 전체 화폭의 기운생동함을 구성한다.”²⁾라 하고 있다. 이처럼 회화의 형식은 환경과 습관에 따라 형성되는 것이므로 서양의 회화형식과 비교를 통해 동양회화의 형식적 특색을 효과적으로 살펴볼 수 있다.

서양회화의 형식은 객관적 시각의 기초 위에 세워져 있으며, 사람의 시점과 대상 사이의 거리의 고정

2) 宗白華, 『美學的散步』, 世華文化社出版, p.138.

을 요구하기 때문에 시선의 상하 좌우는 곧 일정한 한계를 드러낸다. 서양의 이러한 회화형식은 중국에서는 ‘斗方’ 혹은 ‘冊葉’으로 일컬어지지만 중국회화의 중요한 주류가 되지는 못했으며, 중국의 회화는 주지하는 바와 같이 ‘卷’과 ‘軸’이라는 형식 위에 세워져 있다.

초기 중국의 회화공간은 서양과 마찬가지로 건축물이나 기물의 표면에 기탁한 것이었는데, 예컨대 仰韶 출토 도기의 표면에 시문된 彩繪와 殷周의 청동기 표면에 새겨진 도상 등이 그것이다. 이 시기의 회화공간은 하나의 독립된 형식을 갖추었다고 생각할 수 없는 것으로 공간 구성에는 아직 독립하여 발전할 수 있는 자유로움이 없었다. 그러나 도기와 청동기의 문양장식을 보면 사실성은 높지 않으면서도 도안화된 연속된 문양들은 기물의 표면에 분명하고 뚜렷한 유동성과 운동감의 효과를 조성하여 시각적 만족감을 부여하고 있다.

초기 그리스의 도기 병을 보면 그 도상이 비록 기물 표면의 공간에 부착되어 운동변화하고 있다 하더라도 도상의 독립성이 비교적 높기 때문에 사실적으로 묘사된 인물이 항상 화면의 시각 중심을 구성하면서 한 쪽 한 쪽으로 분할하여 펼칠 수 있는 독립된 화면공간을 구성한다.

중국과 서양의 공간과 시간에 대한 관념은 출발시점부터 서로 다른 방향으로 발전해 간 듯하다. 이집트에서 그리스까지 서양인들은 객관적이고 과학적이며 논리적인 방법 위에서 그들 나름의 이지적 우주를 구축한 반면 중국의 경우는 객관적이고 과학적이며 논리적인 면의 부족함이 느껴지며 불쑥 객관과 과학, 논리를 벗어나는 물음을 제기하기도 한다.

楚辭 「天問」에서는 “태고적에는 누가 道를 전해 주었을까? 천지가 나뉘어지기 전에는 어떻게 생각했을까?”³⁾라 하고 있는데, 여기에는 인류가 이성과 지식을 통해 측정할 시간과 공간에 대한 철저한 회의가 나타나 있다. 「천문」은 결코 신화적이거나 낭만적인 시가가 아니며, 상고시대 무한한 우주에 대해 표명한 초과학적이고 초논리적인 사고이다. 이러한 인류의 분할과 가설에 기초한 시간과 공간에 대한 철저한 회의와 불만족은 이후 중국예술의 형식에 줄

곧 유한한 시간형식과 공간형식에 대한 반역을 구성하게 하여, 서양의 투시법 위에 세워진 액자형식과 완전히 다른 모습을 띠면서 세계 미술에서 唯一無二한 長卷과 立軸의 형식으로 발전하였다.

2. 이동시점과 권축화

전국시대로부터 전한에 이르는 회화자료를 보면 중국의 회화 속에는 세 개의 결정적인 요소가 이미 초보적이거나 완성되었음을 알 수 있다. 첫째 세로로 긴 형식인 입축의 완성(세 작품은 모두 무덤 만들 때 제사용으로 사용한 ‘非衣’이다) 둘째 이동시점의 완성 셋째 회화의 매달아 거는 기능과 말아 보관하는 기능의 완성이다.

이동시점의 문제는 회화에 관한 논저 속에서 많이 다루어지고 있는데, 중국의 회화는 ‘초점투시법’을 알지 못했던 것이 아니라 시각상에서 보다 큰 가능성을 개척하고자 하는 의도에서 나온 것이기 때문에 ‘이동시점’의 투시법을 창조했다고 보고 있다. 마이클 쉐리반은 그의 저작 『The Arts of China』의 제8장에서 이 문제를 논하고 있으며, 송의 沈括이 『夢溪筆談』에서 행한 李成의 그림에 대한 비평을 인용하면서 중국인의 일점투시에 대한 반감을 설명하기도 한다.

심괄의 회화창작에서 투시에 대한 관점은 뒤에 활동한 북송의 화가 郭熙가 『林泉高致』에서 내세운 ‘平遠’ ‘高遠’ ‘深遠’의 관점과 일치한다. 심괄은 과학적 사고로 중국회화 속의 ‘折高’ ‘折遠’의 방법을 총괄하고 있으며, 광회는 회화의 실천을 통해 산수화 속에서 이동시점의 개념을 깨우쳤으며 북송 중기에 이동시점의 이론적 기초를 세웠다.

서양의 초점투시법과 유사한 화법은 당 대에 조성된 돈황벽화 속에서 그 예를 볼 수 있는데 전각, 보도, 난간의 처리에 이미 일점투시가 분명하게 드러나면서 3차원 공간의 깊이감을 드러내는 효과를 만들어내고 있다. 이로 미루어 중국회화는 일점투시법을 이미 거친 것이라 할 수 있다. 시점의 한계성은 중국인의 시간과 공간이 무한하게 펼쳐지는 전통적인 기본관념을 위반하는 것이었으며, 이 때문에 일점투시를 버리고 이동시점의 화법을 채택했던 것이다.

이동시점에 따른 회화특색은 오늘날에도 비교적 많은 논의가 이루어지고 있으며, 세잔 이후에 서양에

3) 『屈賦新編』, 里仁書局, 1982, p.408.

“邃古之初, 誰傳道之? 上下未形, 何由考之?”

서도 일점투시법의 틀을 벗어나면서 이동시점은 마침내 선진 이론으로 인정받으며 더욱 주목을 끌고 있다. 그러나 회화형식의 차이는 이동시점 하나만으로 답을 찾을 수 있는 것은 아니고 서양회화의 딱딱한 액자형식과 중국의 말아 보관할 수 있고 펼쳐 감상할 수 있는 형식에서도 차이를 찾을 수 있다. 따라서 회화의 말아 보관할 수 있고 펼쳐 감상할 수 있는 권과 축이라는 형식의 배후에 숨어 있는 미학적 의미도 관심을 기울여 연구할 만한 가치가 있다.

3. 회화속에 나타난 시간과 공간의식

회화의 말아 보관할 수 있는 형식과 공간 사이에는 밀접한 관련이 있으며, 배후에 함축되어 있는 미학과도 관련이 깊다. 입축형식의 회화는 벽 위에 걸어 늘어뜨리는 회화공간이다. 이러한 회화공간의 말고 펼치는 형식에 대해 일반인들은 그저 수장의 편리함 정도로 생각할 뿐이지만, 실제로는 시간과 공간관념이 반영되어 있는 것으로 일종의 연속적인 전개로 무한하고 유동적인 시간과 공간관념이 곳곳에서 예술형식의 면모를 주재하고 있다. 이러한 연속적인 전개의 무한하고 유동적인 관념은 긴 두루말이 형식의 회화 속에서 더욱 분명하게 나타난다.

이 長卷의 회화형식은 이른 시기의 죽간이 가죽끈으로 대나무를 엮어 서로 이어지는 두루마리 형식을 갖게 된 것에서 알 수 있듯이 중국의 펼쳐 보고 말아 갈무리하는 형식은 그 기원이 아주 오래된 것이다. 후한의 화린꺼얼(和林格爾) 무덤 속의 벽화는 무덤에 묻힌 주인공의 일생을 연속하여 전개되는 형식으로 묘사하고 있다. 그러나 벽화이기 때문에 긴 띠 형태의 고정된 격식을 갖추었을 따름이다. 고개지의 <女史箴圖> (그림1), <洛神賦圖卷> (그림2), <列女仁智圖卷>은 비록 모두 모본이라 하더라도 여전히 당시 장권의 회화형식을 간직하고 있다. <女史箴圖>와 <列女仁智圖卷>은 고사내용을 다룬 단락을 구분한 連環圖 형식으로 한 단락마다 옆에 설명하는 문장이 붙어 있어 전체 구성에서는 서로 호응하고 하면서 독립적인 면모가 매우 강하다. <洛神賦>의 경우 연속성이 매우 강한데, 산수는 인물 운동의 관계 사이에서 중요한 역할을 연출하고 있다. 그 주인공인 曹植과 낙수의 여신은 마주 바라보고 있는데 중간에 커다란 산수가 가로놓여 있어 비례상



그림 1) 동진, 고개지, <여사잠도>견본채색

으로 볼 때 마치 앞 쪽의 인물군을 이루는 실체가 「虛」 위에서 대조를 이루고 있으며, 배경 속에 멀리 날아가고 있는 용과 새는 3차원 공간의 광활한 모습을 전개하고 있다.

중국의 장권형식의 회화는 지금까지 완전히 다 펼쳐 진열하지 않았다. 이것은 바로 감상자와 장권의 내용이 동일한 시간내에 완전한 접촉을 이룰 수 없다는 점을 말하는 것이기도 하다. 두루말이 그림을



그림 2)동진, 고개지,<낙신부도>견본채색

펼치는 과정 속에서 감상자는 한편으로는 왼손의 두루말이 그림을 펼치고 한편으로는 오른손의 시작부분을 말아 갈무리한다. 오른손으로 과거의 시각을 말아 갈무리하면서 왼손으로 미래를 펼쳐나가는 것이다. 말고 펼치는 동안에 우리의 시각 앞에 머물러 남아 있는 것은 대략 1미터 내외의 길이로 우리들의 시각과 접촉하는 과정 속에서 온갖 다른 변화가 생겨나 그것이 시시각각으로 이동하면서 갖가지 새로운 가능성을 발생시킨다. 때로는 이 1미터 내외의 길이가 감상자에 의해 고정되어 탁자 위에 놓여지면 단독으로 한 폭의 완전히 독립된 회화가 되기도 한다. 말고 펼쳐지는 동안에 과도기적 공간을 이루기도 하며, 때로는 이미 과거가 되어 점차 멀리 사라져버리

며, 때로는 다시 잠깐 그 단초를 드러내면서 사람들의 호기심을 자극하며 기대감을 불러일으키기도 한다.

장권형식이 시간과 공간에 대한 인식을 배합해내고 있는 것임을 체득하여 깨달을 수 있다. 시간은 정지되어 멈출 수도 있고 한 순간 고정될 수도 있고 영원히 지속되기도 하는 것 같지만, 왼쪽으로부터 오른쪽으로 나아가며 사라진다는 규칙을 피할 수 없는 것이다. 시각경험은 유람하는 가운데 시간의 소멸, 생성을 경험하는데, 변화함도 있고 환상처럼 나타났다가 사라지기도 하며 추억 속으로 되돌아 갈 수 없다는 아쉬움을 주기도 하고 때때로 새로운 흥분과 경이감을 눈앞에 펼쳐주기도 한다.

장권의 오른쪽으로부터 왼쪽으로 펼쳐지는 형식은 대부분의 작품 내용으로 하여금 오른쪽으로부터 왼쪽으로 이르는 진행방향을 가지면서 리듬상의 균일성을 유지하게 하지만 물론 예외도 있다. 당의 장권의 <魏國夫人遊春圖卷> [송대의 모본]은 두루마리 전개와 완전히 상반되는 방향으로 인물을 배치하고 있으며, 한황의 <五牛圖>의 경우는 각자 독립된 것처럼 보이지만 진행의 변화가 상당히 흥미를 끈다.

남송 화가의 모본으로 추측되는 오대 남당의 고평중의 <韓熙載夜宴圖> (그림3)도 장권회화의 구성면에서 주의를 기울일 만한 가치를 지닌 걸작이다.



그림 3) 오대, 고평중, <한희재야연도,부분>, 견본채색

원래 오른쪽으로부터 왼쪽으로 향하는 일직선적인 시간방향조차도 연극 무대처럼 가설해 놓은 것이다. 말아 갈무리하는 과정 속에서 시간은 동일한 중심축 위에서 끊임없이 중첩되면서 끊임없이 순환하는 하나의 무수한 원을 형성한다. 원형에는 시작도 없고 끝도 없는데, 어떤 사람들은 원 위에 있는 하나하나의 점 모두가 시작일 수도 끝일 수도 있다고 말한다. 이러한 시간의 중첩은 앞뒤를 뒤죽박죽 섞어놓은 듯한 느낌과 더불어 태초의 진정한 의식상태와 더욱 접근하고 있는 것으로 장권회화가 만들어내는 하나

의 커다란 특색이다.

시간과 공간의 제한으로부터 점차 자유로워진 장권회화가 이러한 단계까지 발전하면서 도달하고자 하는 시간과 공간은 하나로 혼연일체가 된 불가분의 시간과 공간이다. 우리를 가상적이고 분할된 시간과 공간 속으로부터 구원하여 진정한 자유를 누리며 소요하는 경계에 이르게 하고자 하는 것이다. 장자가 「齊物論」에서 말하고 있는 “내가 꿈 속에 호랑나비가 되었는지? 호랑나비가 꿈 속에 내가 되었는지? 모르겠다.”라는 호랑나비의 꿈이야말로 중국의 예술에 나타나는 이러한 시공간의 선구라고 할 수 있을 것이다. 직선에는 한계가 없을 수 없어 반드시 양끝이 있기 마련이다. ‘끝이 없는’ 시간과 공간은 공교롭게도 말고 펼칠 수 있는 장권과 같다고 할 수 있다. 장권회화의 시간과 공간에 대한 표현은 송 이후의 산수화에 이르러 더욱 성숙되었으며 높은 단계까지 발전하였다.

III. 시간관과 공간관

1. 장자철학 속의 시간관과 공간관

『장자』 「逍遙遊」에서는 기본적으로 시간과 공간이 생명에 부여하는 제한을 이야기하고 있다. 사람들이 직면하는 영원히 극복할 수 없는 재단은 실제로 시간과 공간이다. 인간은 하나의 시간과 공간 속에 제한받게 됨을 피할 길이 없는 것이다.

장자의 철학은 바로 사람들이 시간과 공간에 대한 탐사와 돌파를 통해 생명의 절대자유 경지로 들어가도록 인도하는 노력인데, 그는 이것을 ‘逍遙’라고 부른다. 『장자』 「소요유」에서는 이러한 비유가 나온다. “朝菌은 밤과 새벽을 모르고, 매미는 봄과 가을을 모른다. 이것이 짧은 수명이다. 초나라 남쪽의 큰 바다 속에 冥靈이라는 신령스러운 거북이 있는데, 500년 동안은 봄이고 또 500년 동안은 가을이다. 아득한 옛날 大椿이란 나무가 있었는데, 8000년 동안은 봄이고 또 8000년 동안은 가을이었다.”

‘조균’은 아침에 태어나 저녁에 죽는 벌레로 가장 생명이 짧은 미물에 지나지 않는다. 아침에 태어나 저녁에 죽기 때문에 그것이 살아가는 동안 밤과 새벽의 개념을 이해할 길이 없는 것이다. 이것이 장자

가 말하는 “작은 지혜는 큰 지혜에 미치지 못하고, 짧은 수명은 긴 수명에 미치지 못한다.”는 것이다. 매미는 봄에 태어나 여름에 죽거나 여름에 태어나 가을에 죽는다. 매미의 생명은 한 계절에만 존재하기 때문에 매미로서는 1년 사계절을 이루는 ‘춘추’의 개념을 이해할 도리가 없는 것이다.

그러나 궁극에는 ‘조균’이건 ‘대춘’이건 그 결말은 그다지 큰 차이가 없는 것이다. 왜냐 하면 모든 것이 일종의 ‘유한’ 속에 놓여 있고 공간도 마찬가지로, 우리들이 더욱 큰 공간을 정복하고자 노력하더라도, 예컨대 대붕이 날아오를 때에 “회오리바람을 타고 날개쳐서 빙글빙글 돌며 구만리를 올라간다.” 할지라도, 이 9만리로 저 끝없는 우주를 상대해 본들 무엇을 헤아리겠는가?

장자는 황당무계하게 보이는 비유 속에서 우리들이 경험에 의거해서 수립한 지식세계를 철저히 분쇄하였으며, 동시에 하나의 절대 무한한 공간을 제공하여 우리들이 마주하는 ‘장단’ ‘대소’ 속으로부터 벗어나 절대 무한 속에서 소요할 수 있도록 부추기고 있다. 실제로 오늘날에 이르도록 우리들은 여전히 시간과 공간을 진정으로 측정하여 알지 못하고 있다. 시간은 궁극적으로 시작이 있는가 없는가? 시작 이전은 무엇인가? 시간은 끝이 있는가 없는가? 끝난 이후는 또 무엇인가? 공간이 최대에 도달하면 궁극적으로 경계선이 있는가 없는가? 만일 가장자리 경계선이 있다면 이 가장자리 경계선 밖은 또 무엇인가? 이러한 일련의 난제들은 동서고금의 철학자들을 고뇌하게 만들었으며, 모든 예술상의 노력도 다른 방법을 통해 유한의 속박으로부터 벗어나 무한에 도달하고자 시도한 것 아님이 없는 것이다.

장자의 시간과 공간에 대한 투시 속에는 말로 설명할 수 없는 유한한 생명의 비애가 감추어져 있는데, 장자는 이러한 아픔을 억누르려고 노력하면서 오히려 우리에게 활달하게 한바탕 웃어버리라고 한다. 장자가 제기하는 시간과 공간 속에서의 소요는 물론 하나의 마음의 假象이다. 그러나 “삶이 있으면 반드시 죽음이 있고, 죽음이 있으면 반드시 삶이 있다.”라는 「제물론」의 말처럼, 이 이후의 중국인들은 곧 “밀도 끝도 없는 광대무변한 연사”(「천하」 편)를 빌어 그들의 슬픔과 고통 또는 놀라움과 기쁨으로 충만되어 있는 마음의 여정을 시작하였다. 長卷의 말과

필침 그것은 진실로 “삶이 있으면 반드시 죽음이 있고, 죽음이 있으면 반드시 삶이 있다.”라는 생각의 체득과 깨달음으로서 그것은 독립되어 나올 수 있는 작디 작은 조각들마다, 가령 가을 짐승의 미세한 털 끝일지라도 그 자체로 자족하며 원만할 수 있는 가능성을 열었던 것이다.

宗白華는 「중국 시화 속에 표현된 공간의식」이라는 논문 속에서 “중국인은 광대무변한 공간을 향하여 한계 없는 추구를 한 것이 아니라, 광대무변함은 남겨 둔 채로 고개 숙여 배회하기도 하고 완상하며 음미하기도 하면서 변화시켜 음악을 이룬 것이다.”⁴⁾라 말하고 있다. 이미 시간과 공간의 무한 속으로 스며들어갔기 때문에 시간과 공간이 정지하거나 고정될 것을 임의로 요구하지 않았던 것이다. 이와는 반대로 시간과 공간과 더불어 즐기며 소요한다. 이것은 바로 “위로는 造物者和 노닐고 아래로는 死生을 잊고 始終을 모르는 초월자와 벗을 삼는다.”(「천하」 편)는 장자의 이상이다. ‘死生을 잊고’ ‘始終을 모르는’ 것은 예술형식상에서는 곧 정지되거나 고정된 투시가 아니며, 이것은 바로 선의 면면이 이어져 끊어지지 않음을 강조하는 것이며, 두루 한 바퀴 돌고 나서 다시 시작하는 순환을 강조하는 것이며, 하나하나의 다른 부분과 요소들 모두 무한으로 발전할 수 있는 특색을 강조하는 것이다.

2. 동양예술의 구성형식

시간은 실제로 헤아려 잴 수 없는 것이다. 예술 속에서 인위적인 조합을 거친 모든 시간은 실제로는 시간의 假相일 따름이다. 진정한 시간은 멈출 수도 없고 잘라낼 수도 없는 다함없이 흘러가는 하나의 긴 강물인 것이다.

서양의 엄격한 투시를 거쳐 경영된 화면은 건물이 뚜렷하게 드러나는 듯 보이지만, 실제로는 하나의 가상적인 3차원 공간이다. 사람의 시각상의 환각을 이용하여 평면의 종이나 화폭 위에 하나의 가상적인 3차원 공간을 조성하여 사람으로 하여금 진짜처럼 오인하게 하는 것이다. 중국의 회화는 적어도 송 대 이후에 이르면 이러한 화면에서의 假象寫實의 추구로부터 완전히 벗어나 추상적인 필묵의 작용과 허실의

4) 宗白華, 『美學散步』, 世華出版社, p.50.

운용 속에서 더욱 진실한 시간과 공간의 정신적 파악을 위하여 나아갔던 것이다.

중국의 章回小說과 희곡도 대체로 송·원 무렵에 발전하기 시작하였다. 장권 형식의 회화가 중국의 시각예술 가운데 가장 중요한 하나의 형식이 됨에 따라서 감상자들로 하여금 시간과 공간의 무한을 경험하게 하였는데, 같은 시기에 새롭게 발전하기 시작하여 ‘平話’의 문학형식도 점차로 그것 특유의 ‘章’ ‘回’를 독립단위로 삼으면서 전체가 하나의 과란만장한 시간과 공간을 이루는 소설형식을 드러냈던 것이다.

우리들은 자세한 고찰을 통해서 중국에서는 송원 무렵의 說書류의 話本으로부터 나온 故事들이 명청 시대에 특수한 구성형식을 갖춘 『水滸』 『三國』 『西遊』 『金瓶梅』 등의 章回 演義小說로 정리되었음을 발견하였다. 이들 소설의 최대 특색은 바로 ‘장’ ‘회’가 아주 독립되어 감상될 수 있는 가능성에 있는데, 완벽하게 정리된 장편소설에 대해서 말한다면 『水滸』 『三國』 『西遊』 『金瓶梅』 내지 최후의 이야기 소설로 창작장편의 거봉인 『紅樓夢』은 실제로 모두 서로 간섭하지 않는 독립된 단편과 중편으로 구성할 수 있는 장편이다. 이러한 독립될 수 있는 ‘장’과 ‘회’는 장권 회화 속의 한 단락한 단락이 말고 펼쳐는 가운데 드러내는 부분과 매우 닮아 있다. 그것들은 이미 독립되어 있으면서 다시 전체에 속하는 것이다.

이렇게 서로 간섭하지 않고 독립될 수 있는 것처럼 보이는 부분 부분들은 바로 하나의 무한한 시간과 공간을 마주하는 것이기 때문에, 장권형식 그림 속의 부분과 같은 것은 다시 반드시 시간이라는 하나의 중심축 위에서 하나의 선 위로 수렴할 필요가 있다. 이 때문에 우리들은 이들 독립된 작은 조각들로 구성된 단락들은 전체에 대해서 말한다면, 그 전체가 하나의 완성될 수 없는 ‘무한’인 것이다. 구성관념에서 우리들이 만일 오늘날 서양예술형식의 영향을 받은 입장에서 본다면, 중국의 소설, 희곡, 장권회화의 구성이 충분히 엄격하지 못하다는 점을 종종 느낄 수 있을 것이다. 이것은 너무나 많은 여백이 있어 매우 자유롭게 조합할 수 있는 가능성이 열려 있다는 말과 같다.

우리들은 중국예술 속의 이른바 ‘장편’과 ‘전체’가 실제로는 하나의 무한한 시간의 암시일 뿐으로 그것

은 결코 완벽하지 않으며, 심지어는 그것이 의도적으로 불완전함을 추구하고 있음을 발견한다. 왜냐 하면 시간과 공간은 아득하고 유현한 무한이기 때문에 사람들이 진정으로 파악할 수 있는 것은 이러한 단편과 부분일 뿐이다. 장권회화 속의 한 단락과 다른 하나의 단락은 여백을 빌려 장면을 전환하는 방식을 취하고 있는데, 장회소설이나 희극의 이와 유사한 장면의 전환을 피하고 있는 것이다.

중국인에게 있어 시간은 무한이며 일체가 완벽하지 않기 때문에, 중국의 長卷, 章回小說, 건축, 희극 등의 예술형식들은 결국에는 모두 하나의 ‘미완성’을 지향하면서 설령 개인의 생명이 유한하다 하더라도 문명은 여전히 연속될 수 있기를 희망하는 것이다.

3. ‘여백’의 철학적 의미와 조형적 가치

당대 시인 白居易의 〈琵琶行〉 속에는 「이 때에는 소리가 없는 것이 소리가 있는 것보다 낫다」라는 구절이 있다. 중국예술의 ‘無聲’에 대한 사고는 그 특유의 미학풍격을 형성하였다. 중국회화에서 특유한 ‘여백’은 이미 서양학자들이 토론하는 초점이 되었다.⁵⁾ 사실상 이 ‘여백’의 관념은 중국예술의 하나하나의 형식마다에 존재하는 것으로 결코 회화 특유의 것은 아니다. 중국 古琴의 음악 속에서는 대량의 청각상의 여백(공백)을 운용함으로써 음을 簡化·延長하여 여백 속에서 유동할 수 있게 하였고, ‘音’과 ‘無音’으로 하여금 ‘有聲’과 ‘無聲’ 사이에서 불가사의한 신령스럽고 생동적인 관계를 발생시켰다.

陶淵明은 「다만 거문고의 운치만 알 뿐이거늘, 어찌 수고로이 손가락 위의 소리를 찾으리오.(但識琴中趣, 何勞指上音.)」라는 시구를 남기고 있다. 沈約은 『宋書·隱逸傳』에서 「도연명은 음률을 이해하지 못하였으나 거문고 하나를 간직하고 있었다. 그러나 줄이 없었다. 술이 거나하여 기분이 좋을 때마다 곧 어루만지고 희롱하며 그 뜻을 기탁하였다.」⁶⁾라 하고 있다. 陶淵明이 그의 시구를 통해 추구한 진정한 목표는 예술이 感官에 탐닉하는 것에 대한 경계이자

5) George Rowley, Principles of Chinese Painting, 1974, pp.70-73 참조.

6) 『송서(宋書)·은일전(隱逸傳)』, 開明書局版, p.229.

성찰이었던 것이다.

『老子』 「12장」에는 「오색은 사람의 눈을 멀게 하고, 오음은 사람의 귀를 먹게 하고, 오미는 사람의 입맛을 버리게 한다.(五色令人目盲, 五音令人耳聾, 五味令人口爽.)」라 하고 있다. 이것은 감각 탐닉에 대해 제기한 경고이다. 예술은 감각을 통한 일종의 활동으로, 음악은 청각기관의 활동이며 회화는 시각기관의 활동이다. 그러나 「오색은 사람의 눈을 멀게 하고, 오음은 사람의 귀를 먹게 한다는 (五色令人目盲, 五音令人耳聾.)」것은 절제되지 못한 감각의 범람이며, 그 결과는 감각의 마비이다. 노장의 철학에서는 감각과 심경에 대해 심도 있는 탐구를 하고 있다. 예술은 최소의 감각 자극을 통하여 심경의 승화와 비상으로 나아가는 것이다. 이 때문에 중국예술에서는 감각 자체의 자극은 결코 예술이 추구하는 목적이 아니다. ‘손가락 위의 소리’가 만일 감각이라면, 이 감각은 곧 수단일 뿐이며, 진정한 목적은 ‘거문고의 운치’에 있는 것이다.

동양예술의 ‘空’ ‘無’ ‘虛’ ‘意境’은 대체로 이러한 ‘감관’에 반하는 일종의 표현이다. 『老子』 「12장」에는 「아무리 보려 해도 보이지 않아서 ‘이’라 하고, 아무리 들으려 해도 들리지 않아서 ‘회’라 하며, 아무리 잡으려 해도 잡을 수 없어서 ‘미’라 한다.(視之不見名曰夷, 聽之不聞名曰希, 搏之不得名曰微.)」라 하고 있다. ‘보는 것’과 ‘듣는 것’ 외에 또 더욱 큰 동경이 있는데, 그것은 감각을 미지의 여백으로 펼쳐 나아가는 것으로, 거기(여백)에는 또 개발을 기다리는 형상과 색채가 있으며, 창조를 기다리는 聲音과 聽覺이 있는 것이다. 동양예술 속의 ‘여백’은 더욱 아득하고 먼 곳으로 나아가고자 할 때 감각의 극한이면서 모든 새로운 가능성인 것이다.

‘여백’은 일체 모든 것이며, 시작이면서 끝이다.

‘여백’은 없는 것이 아니라 보다 큰 가능성이다.

악기의 공명 부위는 중국에서는 일반적으로 발달하지 못하였다. 악기는 표현하기 위한 것이 아니라 마음을 추스리기 위한 것이기 때문이다. 서양에서 천지를 감동시킬 정도로 음에 대한 화려한 조합과 표현이 발전해 나갔던 것과 동시에, 중국의 ‘素琴’은 음악상의 제로(零)- 즉 여백으로 회귀하였던 것이다.

회화, 특히 산수화 속의 여백문제에 대한 토론은 이미 많이 이루어졌다. 李霖燦 선생은 일찍이 구도연

구의 방식으로 분석하면서 「12세기에 활동했던 蕭照와 夏圭는 半邊構圖와 허와 실을 적절하게 구사한 대표적인 화가이다. 그리고 13세기에 활동한 馬遠은 한쪽 모퉁이를 이용한 一角構圖의 화법을 창시한 화가이다.」⁷⁾라 하고 있다. 남송은 확실히 산수화에 여백을 탄생시킨 중요한 시기이다. 전통적인 설명에 따르면 남송의 半壁江山과 ‘殘山剩水’의 산수화는 심리상의 여백의식을 탄생시켰다고 한다. 이러한 논점은 이미 이림찬 선생에 의해 비판과 반박을 받았으며, 지리환경의 변화라는 설명을 통해 「우리들이 만일 ‘半邊一角’의 구도가 남송의 ‘잔산잉수’가 밀접한 관련이 있다고 한다면, 이것은 지리환경과 관련이 있다는 것이 더욱 일리가 있다고 말하는 것만도 못하다고 생각하는데, 북방은 건조하고 강남은 수분이 충일하기 때문에 산에 煙雲이 몽롱하게 피어올라 덮혀 있는 가운데 자연스럽게 화면상에 ‘虛’를 탄생시키는데 영향을 주었을 것이다.」⁸⁾라는 견해를 제기하였다.

회화사의 발전과 변화는 언제나 앞 시대의 관념과 기법에 대한 조정이며, 구도 자체도 그것이 발전하는 일정한 법칙을 갖고 있어 中軸線으로부터 邊線으로 운용되며 일각의 대각선으로 이용되는 식으로 구도는 자연스럽게 발전하는 궤적을 지닌다. 외부의 객관적인 변화도 물론 적지 않은 도움이 되었다. 남송 산수화 속의 여백은 몇 가지 각도로 생각할 수 있다.

정치변혁이 일으킨 ‘잔산잉수’ 의식, 강남 水郷에 기반한 시각영향, 徽宗의 화원에서 문학성의 詩題로 화원을 선발했던 풍조의 영향 등의 이들 몇 가지 요인이 함께 뒤섞이면서 남송의 회화에 여백의 효과가 대량으로 나타나게 하였다. 이 여백은 심리의식상의 결핍감, 강남 수향에 따른 시각의 혼미하고 아득함, 문학적 서정에 바탕을 둔 詩意의 펼침의 세 가지가 함께 뒤섞인 것으로 결코 자세히 구분하기가 쉽지 않다. 요컨대 여백은 출현하였다.

7) 李霖燦, 〈中國畫의構圖研究〉, 『故宮季刊』, 제5권 제3기, 1971, p.29.

8) 위의 논문, p.28.



그림 4) 남송, 미우인, <운산도>, 견본수묵담채

구도의 한 부분을 이루는 여백은 결국 시각적이며, 여백은 물 혹은 하늘, 구름의 연장이요 펼침이다.

米友仁의 <雲山> (그림4) 계열의 작품과 마원의 <雪灘雙鷺> 속에서 그 여백 부분은 여전히 사람들에게 실체의 느낌을 부여한다.

문학성이 훨씬 두드러지고 증강된 남송의 회화는 점차로 황제가 화면에 시를 쓰는 관습[예컨대 마원의 <踏歌圖>]을 출현시켰다. 이 때에 여백은 곧 점차로 실체공간으로부터 추상공간으로 바뀌게 되었다. 물 혹은 하늘, 구름의 연장이요 펼침으로부터 나온 이러한 남송의 회화는 모름지기 실체여백과 추상여백의 관념장벽을 대담하게 돌파하기를 기다려서야 진정한 '여백'은 비로소 탄생한 것이며, 여백의 관건은 바로 어느 시기에 화가가 題跋과 印記를 화면 위에 정식으로 남겼는가에 있다.

范寬이 款識와 押署를 나무 무더기 속에 감춘 것[<谿山行旅圖>] 으로부터 郭熙가 정식으로 명관(名款)을 화면 왼쪽의 드러나지 않는 곳에 적은 것[<早春圖>] (그림5)에 이르기까지, 다시 李唐이 題款을 화면의 중요한 위치에 적은 것[<萬壑松風圖>]에 이르기까지 명관의 출현은 화가 개인의 사회적 지위가 높아졌음을 자연스럽게 설명해 준다. 그러나 남송에



그림 5) 북송, 곽희, <조춘도> 견본수묵담채

이르기까지 줄곧 우리들은 여전히 심각하게 제발과 화면을 함께 생각한 예는 찾기가 매우 어렵다. 원대에 이르면 4대가의 작품들에는 모두 제관과 인기의 중요성이 두드러지게 나타난다. 일단 제관과 인기가 화면 안으로 들어오면, 이 화면에 남아 있

는 여백은 곧 다시는 구체적이 아니라 마치 회극 속의 '등장인물'이 무대에 들어온 것과 마찬가지로 곧 바로 추상적 공간과 시간으로 변하는 것이다.

문인화의 정식성립과 동양회화 여백의 순수성은 모두 원 4대가의 수중에서 완성되었는데, 바로 문인화가 다루는 산수가 이미 다시는 구체적인 산수가 아니라 일종의 심경이기 때문에 사람들은 순수한 시간과 공간 속에서 아득하거나 융화되거나 고적하거나 포만한 각종의 심사일 따름이다. 그리고 4대가에게로 직접 인도한 관건 인물은 물론 남송 말기부터 원 초에 활동한 錢選과 趙孟頫, 趙孟堅 등의 화가이다. 진선의 <浮玉山居圖>와 조맹부의 <鵲華秋色圖>, 鄭所南과 조맹건의 <墨蘭卷>은 모두 화가들이 화면 위에 장편의 제발을 남긴 가장 빠른 예들이다. James Cahill은 『Hills beyond a River』라는 저서 속에서 진선과 조맹부의 역사적 위치를 중시하면서 중요한 논점을 제기하였는데, 그들이 이끈 「방향의 특징은 반장식이자 반사실적이라고 말할 수 있다」⁹⁾ 색채의 소실과 여백의 출현은 시각예술이 더욱 순수한 심경을 이룩하기 위한 깊은 생각이다. 여백은 '반장식', '반사실'일 뿐만 아니라 '반회화적'이어서, 여백은 회화의 형과 색이라는 감관의 자극에 머무는 것이 아니며, 색채를 버리고 여백을 드러내는데 힘쓰면서 스스로 철학을 만들어 내도록 하였다. 동양예술은 전체적으로 기교의 현란함과 과시를 강조하지 않으면서 여백을 지향하기 위한 것인데, 그 여백은 무한이면서 미완성이다.

IV. 결론

무한하면서도 미완성적인 여백은 창작자의 미래에 대한 요청이다.

여백은 시구가 출현하도록 했고 인감이 출현하도록 했다. 시간과 공간이 현실과 추상 사이에 개입하도록 하여 흥미한 효과가 생겨나도록 했다. 서양의 유명한 회화 위에 각종의 문장, 시구, 인장으로 넘쳐난다는 것은 상상할 수 없는데, 그 속에 무한을 용납할 만한 추상공간이 존재한 적이 없기 때문이다.

동양회화의 卷과 軸은 여백 관념이 완성된 이후에 더욱 자유롭게 연장 발전되었다. 立軸 위에 詩堂을

9) 高居翰著, 顏娟英譯, <錢選與趙孟頫>, 『故宮季刊』 제12권 제4기, 1978, p.79.

표구하여 붙임으로써 다른 사람이나 후대에 그 위에 제발과 인장을 덧붙일 수 있다. 長卷 위에 前隔水の 앞에 '引首를 두고 後隔水の 뒤에 '跋尾'를 두어 무수한 수장인과 제발을 용납할 수 있게 하였다. 이러한 관습의 배후에 감추어져 있는 미학적 의의는 무한과 미완성을 지향하고 있는 중국인들의 시간과 공간관이다.

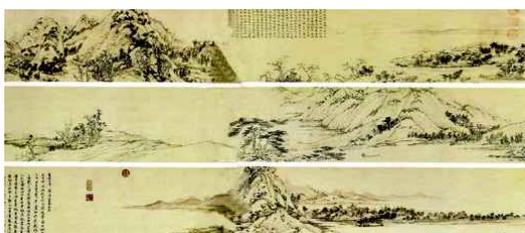


그림 6)원대, 황공망, <부춘산거도>, 지본수묵

황공망의 <富春山居圖> (그림6)을 보면 황공망 자신의 그림 외에도 각종의 인감과 제기가 장권의 시각진행 속에 나타나는데, 서로 전혀 관련이 없는 것처럼 보이는 주홍색 인가와 목적이 추상적 공백 속에서 시간과 공간의 매우 특수하고 혼미한 효과를 만들어내고 있다. 청의 乾隆 황제가 이러한 관습을 남용하여 일부 명작의 화면을 파괴했기 때문에 후대에 제기와 인감이 회화에 더해지는 것에 반감을 갖게 되었다. 그러나 지나친 정서적 반응을 몰려친다면 후대에 잇달아 증가된 인감과 제기가 중국미학이 발전해 온 형식결과임을 발견할 수 있다.

청대의 焦循과 阮元이 합작한 두루마리 그림에 아직 제기를 적지 않고 여백으로 남긴 '인수'와 '발미'를 발견할 수 있는데 이는 작가가 작품을 완성한 후 표구할 때에 알맞게 안배한 것이다. 한 사람의 작가는 자신의 작품을 완성하고 나서도 오히려 완성했다고 여기지 않고, 표구할 때에 신경을 써서 여백의 '인수'와 '발미' 혹은 '시당'을 더하는 것은 이 작품이 개인적 완성이외에 또 한 차례의 다른 완성을 받아들이고자 한 것임이 분명하다. 한 폭의 글씨나 그림은 작가가 부여하는 생명외에 또 다른 생명에 있는 것처럼, 매 시대의 사람들은 무한한 여백 위에 영원한 '미완성'의 작업을 계속해 왔던 것이다. <부춘산거도>에는 沈周, 文彭, 董其昌, 鄒之麟의 제기가 더해졌으며, 吳問卿의 총애와 수난을 겪으면서 이미 황공망의 <부춘산거도>가 아니게 되었는데, <부춘산거도>는 그 스스로 상전벽해의 변화를 겪은 것과

도 같다고 할 수 있으며, <부춘산거도>는 총애와 불타는 수난, 가짜 작품으로 오인받는 비애를 겪으면서 우리들의 눈 앞에 모습을 드러내는데, 이러한 여러 가지 많은 요인들로 <부춘산거도>의 빠뜨릴 수 없는 부분을 이루고 있는 것이다.

이처럼 끊임없이 계속 이어져 내려온 제기와 인감은 마치 이야기가 완결되지 않는 章回小說이나, 회랑처럼 끊임없이 이어지며 발전하는 건축, 또는 한 막 한 막으로 구성되는 연극의 구조처럼 무한과 미완성을 지향하고 있는 것이다. 원·명 시대에 이르면 중국의 각종 예술에 대한 관념은 정해진 틀로 나아가게 되어 여백의 운용도 성숙한 단계에 도달하게 된다.

미학적 사고로 본 시간과 공간을 이루는 여백은 점차로 실제 공간으로부터 추상 공간으로 바뀌게 되었다. 첫째, 시각적이며 구체적이다. 물, 하늘, 구름의 연장이요 펼침이다. 그려지지 않은 공간으로 물도 되고 하늘도 되며 구름도 되어 화면 속에 실체하게 된다.

둘째, '여백'은 보다 큰 검허로 우리들 눈과 귀의 모든 감각을 이미 감각의 한계 밖으로 나아가게 한다. 우리들이 표현의 세계를 벗어나 더욱 아득하고 먼 곳으로 나아가고자 할 때 여백이 바로 표현의 극한이면서 모든 새로운 가능성인 것이다.

'여백'은 일체 모든 것이며, 시작이면서 끝이다.

'여백'은 없는 것이 아니라 보다 큰 가능성이다.

작가가 작품을 완성할 때에 영원한 미완성으로 남아 있는 여백은 그 안에 엄청난 사유와 장자의 逍遙遊와 같은 자유로움을 담아 작가와 감상자 모두에게 상상의 폭을 무한으로 극대화시키는 것이라 할 수 있다.

참고문헌

1. 『屈賦新編』, 里仁書局, 1982
2. 宗白華, 『美學散步』, 世華出版社
3. George Rowley, Principles of Chinese Painting, 1974
4. 송서(宋書)·은일전(隱逸傳), 開明書局版,
5. 李霖燦, <中國畫的構圖研究>, 『故宮季刊』, 제5권
6. 高居翰著, 顏娟英譯, <錢選與趙孟頫>, 『故宮季刊』 제12권
7. 장훈(蔣勳)저 『미적심사(美的沈思)』—중국예술사상추론(中國藝術思想芻論)[雄獅圖書有限公司, 1986, pp.96-114]의 제15장 中國藝術中的時間與空間(一) - 長卷與立軸繪畫的美學意義, 제16장 中國藝術中的時間與空間(二) - 無限與未完成, 제17장 中國藝術中的時間與空間(三) - 無限與未完成

