

# 동양화론(東洋畫論)에서 '사(似)'개념의 자의성(恣意性) 고찰

형사(形似) · 신사간(神似間)에 존재하는  
'사(似)'의 개념을 중심으로

권윤희

한국외국어대학교 강사, 동양미술 전공  
unikwon@hanmail.net

I. 머리말

II. 형사(形似) · 신사(神似) 개념의 성립근거

III. 형사(形似) · 신사(神似) 개념의 모호성(模糊性)

IV. '사(似)'의 자의성(恣意性)

V. 맺음말

## I. 머리말

동양화론에서 가장 흔히 쓰이는 용어가 형사(形似)·신사(神似)이다. 형사·신사의 개념은 동양철학의 바탕이 되는 형(形)·신(神)의 개념에서 도출되었다. 즉, 형신의 철학개념이 '사(似)'의 개념과 합하여져 미학상 개념으로 변하게 되었다. 즉, 형·신과 사가 결합되어 형사·신사의 개념으로 바뀌게 된다. 형사·신사는 화가의 의상(意象)을 형·신의 측면에서 심미하여 나타난 개념이다. 회화에서 형사(形寫)가 하나의 방법과 행위라면 형사(形似)는 하나의 인식과 감상의 결과이다. 형사(形似)·신사(神似)의 개념은 회화의 창작원리이면서 심미·품평의 기준이다. 나아가 중형사(重形似)·중신사(重神似)는 형사(形似)를 중시하느냐 신사(神似)를 중시하느냐의 방향에 따라 정해지는 상대성의 개념이다. 따라서 본고는 이를 형사(形似)·신사(神似)에 존재하는 '사(似)'라는 문자의 개념에 있다고 보고 다음과 같이 파악하고자 한다.

## II. 형사(形似)·신사(神似) 개념의 성립근거

형신의 개념은 철학뿐 아니라 동양회화론에도 적용되어 형사(形似)·신사(神似)와 같이 심미의 개념으로 등장하였다. 심미(aesthetic)는 미에 대한 주관적인 인식이며 해석이다. 동서양을 막론하고 예술작품의 기본적인 심미기준은 “대상을 얼마나 닮게 그리느냐”이다. 예술품과 실제 사물 사이의 관계를 서양에서는 '미메시스(mimesis, 모방)'라 하나 동양에서는 '사(似)'라 한다. 미메시스는 그리스어로 '모방'('복제'라기보다는 '재현'의 뜻)이다. 플라톤과 아리스토텔레스는 이를 자연의 재현으로 보고 있다.<sup>1)</sup>

동양회화의 창작은 보통 사생(寫生)과 사의(寫意)로 이루어진다. 사생은 객관적인 형(形)의 입장에서 구현이며, 사의는 신(神)의 입장에서의

---

1) 즉 '이데아의 세계'에서 실제로 존재하는 것은 신이 창조한 형태이며, 인간이 자신의 생활 안에서 지각하는 구체적인 사물들은 이 이상적인 형태가 그림자와 같이 어렴풋이 재현된 것이다. (<http://100.daum.net/encyclopedia/view/b08m1582a>)

구현이다. 형과 신은 물체(物體)와 정신(精神)의 철학적 개념이다. 그러나 형과 신에 각각 '사가' 포함되어 미학적 심미개념을 형성하게 되었다. 즉, 형신이 철학적 개념이라면 형사·신사는 미학적 개념으로 각각 물체와 정신을 바탕으로 한다. 그러므로 대부분의 동양회화의 심미는 형사나 신사로 나타나게 된다. 동양 회화에서 사생(寫生)과 사의(寫意)의 구분은 사실상 불가능하다. 왜냐하면 감상자의 주관에 따라 수밖에 없기 때문이다. 나아가 동양회화의 감상과 품평도 일반적으로 감상자의 독자적인 안목에 의하여 다르게 된다.<sup>2)</sup> 그러므로 동양회화의 감상과 품평은 감상자와 감상 대상에 따라 다양하기 마련이다. 화가는 흥중의 의(意)나 감성(感性)을 자신이 터득한 기교와 개성으로 드러낸다. 즉, 그의 독자적인 개성과 기교는 예술이 된다. 이는 “내가 청산을 보며 아름답다고 생각하니 청산도 나를 보면 똑같이 느끼겠지.”<sup>3)</sup>와 같은 경지이다. 즉, 예술가가 화가라면 이처럼 자신과 회화가 하나가 되는 정경합일의 경지까지도 나아가게 된다. 심미대상에 대한 심미자의 심미기준은 감성과 이성이다. 이를 감성과 이성에 대하여 형(形)·신(神)을 중심으로 고찰하여 보면 다음과 같다.

첫째, 회화의 심미에서 가장 중요한 것은 감성이다. 감성은 대개 인간의 개성·기호·취향에 따라 각각 서로 다르기 마련이다. 그러므로 개개인의 감성은 주관적인 경향이며 독자적일 수밖에 없다. 그러므로 감성은 감상의 기본이며 바탕이다. 감성은 주관성이 강하여 독창적이다.<sup>4)</sup> 이는 보통 자신의 안목이 되며 심미한 형성에 결정적인 역할을 한다. 이를 통하여 동양회화에서 형사·신사의 개념뿐 아니라 나아가 중형사·중신사의 개념도 형성하게 된다. 그러므로 감상자의 감성은 이와 같이 중요한

2) 蔡儀는 심미의 다양성의 원인을 다음과 같이 말한다. “미감의 종류에 다른 형태가 있는 까닭은 미의 대상과 미적 관념이 서로 결합할 때 미감을 발생시킬 뿐만 아니라 왕왕 감성적·지성적·감정적인 수반조건을 발생시키기 때문이다.”(蔡儀 저, 강경호 역, 『문예미학』(동문선, 1989), 179쪽.)

3) 辛棄疾, 『賀新郎』. “我見青山多嫵媚 料青山見我應如是”

4) 다음의 추사 세한도에 대한 각 심미평은 이를 말해준다. “세한도는 그 필선의 枯淡하고 간결한 아름다움이 마치 高士의 인격을 대하듯 하여 心意의 그림으론 과연 신품이라 할 만하다.”(李東洲, 『우리 나라 옛 그림』(博英社, 1975), 259쪽.)와 “題文이 적혀있는 그림의 격을 한층 높여주고 가로 긴 지면에 가로놓인 초가와 志操의 상징인 松柏을 그린 매우 簡逸한 작품이지만 그 그림 속에는 추사의 농축된 文氣가 넘치듯 배어나고 있다. 배경을 대담하게 생략하고 표현하고자 한 志操의 상징만을 간추려 요점적으로 나타냄으로써 보는 이로 하여금 과묵한 열변을 듣고 있는 듯한 느낌을 준다.”(安輝濬, 『韓國繪畫史』(一志社, 1993), 291쪽.)

역할을 하게 된다.

감상자의 정신경계는 그가 동경(憧憬)하거나 그의 기호에 따라 다양하게 형성이 된다. 이는 선비정신이나 불이정신(不二精神) 혹은 세한심(歲寒心)·선사상(禪思想)과 같이 이성적인 측면과 소조(蕭條)·담박(淡泊)·평담(平淡) 등과 같은 감성적인 측면의 미감으로도 나타나기도 한다. 나아가 심미의 대상에 따라 다르게 나타날 수도 있다. 예를 들면 서화라면 서화에 나타난 필묵의 기세(氣勢)나 신채(神采) 등이 된다. 결과적으로 이와 같은 심미안은 심미자가 감성에 따름을 알 수 있다. 그러므로 회화의 심미는 또 하나의 창작영역임을 알 수 있다. 이러한 대표적인 예가 명말청초의 문인화가이면서 승려 예술가인 석도(石濤, 1641-1720)이다. 그의 산에 대한 감상의 폭과 넓이가 이를 보여주는 아주 좋은 예이다.

하늘은 산에게 끝이 없이 무궁무진한 품성과 의미를 부여했다. 산이 산으로써 그 형체를 가지는 것은 그 위치 때문이며, 산이 영험을 가지는 것은 산이 가지는 그 신성 때문이며, 산이 변환함이 있는 것은 산이 가지는 변화성이 있기 때문이며, 산이 어린아이를 키우듯이 천하 만물을 기르는 것은 산이 가지는 어짐때문이며, 산이 종횡으로 펼쳐지는 것은 산이 가지는 운동성 때문이며, 산이 엎드려 숨어 있는 듯한 산이 가지는 고요함 때문이며, 산이 서로 마주보며 읊하는 듯한 것은 산이 가지는 예절성 때문이다.<sup>5)</sup>

석도는 보이지 않는 것과 들리지 않는 것을 볼 줄도 알고, 들을 수 있었던 예술가의 감성을 가졌다. 석도는 산이라는 자연에서 무궁(無窮)·천령(薦靈)·변환(變幻)·몽양(蒙養)·종형(縱衡)·잠복(潛伏)·공읍(拱揖)과 같은 산의 여러 속성을 구체적으로 감상하고 이해하였다. 그러므로 산에서 위(位)·신(神)·화(化)·인(仁)·동(動)·정(靜)·예(禮)와 같은 다양한 미학요소를 찾아내고 느끼어 볼 수 있었다. 이와 같은 석도는 심미대상에 대하여 감상의 폭과 넓이를 확대시켜 주었다. 즉, 석도는 산이라는 심미대상을 이와 같은 미감으로 확대시켰다. 이는 결국 그가 산을 통하여 무한대의 감성으로 감상하는 능력이다. 이를 볼 때 석도는 풍부한 감성으로 무한대의 심미경계를 가지고 있음을 알 수 있다. 또한

5) 石濤, 『苦瓜和尚書語錄』, 『資任章』. “且天之任于山無窮 山之得體也以位 山之薦靈也以神 山之變幻也以化 山之蒙養也以仁 山之縱衡也以動 山之潛伏也以靜 山之拱揖也以禮”

송대의 문호 소식도 심미대상에 대하여 다음과 같이 말하였다.

무릇 만물은 무엇이나 감상할 만한 가치가 있다. 진실로 감상할 만한 것이 있다면 모두 즐거워할 만한 것이 있는 것이니 반드시 괴상하고 이상하며 진기하고 아름다운 것만이 감상할 만한 것이 아니다. 술찌게미를 먹고 맑은 술을 마시더라도 다 취할 수 있고, 과일과 야채 혹은 풀과 나무를 먹어도 다 배부를 수 있다.<sup>6)</sup>

이는 감상자가 자신의 주관대로 모든 자연물이 심미의 대상이 되며 가치가 있음을 보여준다. 즉, 감상자의 주관성에 있음을 알 수 있다. 감성은 개인의 개성이나 기호에 따르기 마련이다. 감성은 개인이나 기호가 바탕이기 때문이다. 개성은 개인의 성격이다. 개성은 단어 자체에 독자성이 내포되어 있으며 그의 개인적 취향이다. 모든 화가가 자신의 개성으로 회화를 창조하듯 이를 감상하는 감상자도 자신의 흥중에 인식된 의상(意象)을 주관적인 감성으로 감상을 한다. 감상자의 개성이나 기호는 각각 서로 다를 수 있다. 이는 그의 성장환경이나 기질이 서로 다르기 때문이다. 개성이 선천적인 인자라면 기호는 후천적인 인자이다. 따라서 회화의 감상은 감상자의 개성이나 기호 등이 바탕이 되는 감상자의 주관적인 감성에 따름을 알 수 있다. 이를 종합적으로 보면 형사·신사의 개념, 중신사·중형사의 개념도 결국은 감상자의 주관성에 의한 감성에 있다고 볼 수 있다.

둘째, 회화의 심미에서 간과될 수 없는 것이 감상자의 객관적인 이성이다. 보통 화가는 소요함과 자유함을 통하여 형이상의 경계를 추구하며 이를 형상화하여 창작활동을 한다. 중국의 근대 미학자인 종백화(宗白華)는 “우리에게 맞는 것은 새롭지 않는 것이 없다.”<sup>7)</sup>한 바 있다. 이처럼 대부분의 예술가는 감수된 의경을 재해석하여 독창적인 자신의 예술로 승화시킨다.

석도는 “대저 받아들이는 것은 회화를 하는 자가 반드시 그것을 소중히 여기면서 지키고 애써 사용함에 있다. 그리고 외부의 객관사물에 의해서 단절됨이 없어야 하고 내적으로는 자기 자신에 의해서도 끊임이 없어야 한다.”<sup>8)</sup>라 한 바 있다. 이는 쉽이 없는 노력과 자신만의 참신한 창조가

6) 蘇軾, 「超然臺記」. “凡物皆有可觀 苟有可觀 皆有可樂 非必怪奇偉麗者也 餽糟啜醢皆可以醉 果蔬草木 皆可以飽”

7) 宗白華, 『藝境』(北京大學出版社, 2005), 139쪽. “適我無非新”

필요함을 보여주는 말이다. 여기에서 필수적인 것이 그의 개성뿐 아니라 시대사조이다. 그가 몸을 담고 있는 시대와의 조화가 곧 예술을 통하여 드러나게 된다는 것이다. 즉 이는 감수된 의경을 자신만의 개성에 의하여 표출하여야 한다. 예술은 자신이 처한 환경이나 시대사조의 영향을 받는다. 이는 주관적인 감성뿐 아니라 객관성을 띠는 이성도 작용함을 보여준다. 이처럼 회화는 객관화된 시대성도 담겨있다. 이러한 예가 송대의 문호 소식의 철리(哲理)이다.

회화에서의 '이(理)'의 개념은 주로 철리·철학·주의 등과 관련이 깊다. 이는 인간의 이성으로 회화에도 적용할 수 있다. 회화의 주조가 '이(理)'의 취향이 있다면 이를 이취(理趣)라 한다. 이치는 인격·수양·철리·수신의 추구이다. 또한 예를 들면 문인화의 묵죽에서도 살펴볼 수 있다. 대나무는 군자성을 보여주는 자연물이다. 대나무는 유가미학의 이념과 원리를 나타내는 상징이다. 따라서 대나무의 맑은 감성보다도 대나무에 담긴 이성, 즉 선비정신이나 군자성은 유가의 철리와 철학을 반추하게 한다. 이는 시미자의 주관적인 감성보다는 대나무가 가지는 철리적인 이성이 작용하고 있음을 보여준다. 그러므로 대나무는 비덕성(比德性)이 있어 유가의 철리를 담게 되었다. 또한 송대의 소식도 묵죽의 명인이었던 문동(文同, 1018-1079)의 묵죽에 대하여 자신의 심미관을 다음과 같이 보여주었다.

여가 문동(與可 文同)이 대나무·돌·고목을 그린 것은 그 이치를 얻었다고 할 수 있다. 산 것도 있고, 죽은 것도 있으며, 구불구불 오르리들거나 쪽쪽 뻗어나가기도 하며 뿌리와 줄기, 마디와 잎, 죽순의 이빨, 빨 및 실날같은 죽순의 살이 변화무쌍하여 중복됨이 없고 각각 그 자리에 적절하다. 자연스러움과 일치하고 인위적인 것은 싫어하니 통달한 선비가 기탁한 바일 것이다.)<sup>8)</sup>

이는 소식이 문동의 묵죽에 대한 심미이다. 그는 대나무에 대한 감성보다는 대나무의 유가 미학적 관점에서 바라보고 있다. 그러므로 이는 관념화된 비덕(比德)의 군자적 측면의 이성이다. 이는 소식의 대나무에

8) 石濤, 『苦瓜和尚畫語錄』. “夫受 畫者必尊而守之 彊而用之 無間於外 無息於內”

9) 蘇軾, 『東坡全集』卷54 「淨因院畫記」. “與可之於竹石枯木 眞可謂得其理者矣 如是而生 如是而死 如是而攀拳瘠蹙 如是而條達暢茂根莖節葉 牙角脈縷 千變萬化 未始相襲 而各當其處 合於天造 厭於人意 蓋達士之所寓也歟.”

대한 심미가 유가의 철리에 의한 이성에 의하여 이루어짐을 보여준다. 여기에서 문동의 목죽이 이치를 얻었다는 것은 자신도 같은 심미안을 가지고 있다는 증거이다. 이는 소식과 문동이 철리(哲理)나 상리(常理)에 대한 공감의 이루어졌기 때문이다. 회화에서 상리의 추구는 형이상학을 지향하는 문인화의 기본요소이다. 송대의 주희는 “형이상자는 형체도 없고 그림자도 없다. 이것이 이(理)다. 형이하자(形而下者)는 정(情)도 있고 모양도 있다. 이것이 기(氣)다.”<sup>10)</sup>와 같이 형이상의 개념을 보여준 바 있다. 즉, 형이상자는 보이지 않지만 존재하는 원리나 원칙이다. 형이상자의 이(理)는 존재에 대한 타당성을 가지고 있다. 그러므로 이는 원리이면서도 지향처가 있는 가치이며 철학이다. 그러므로 이(理)는 사용하는 바의 목적이 다르더라도 기능은 서로 동일하다. 특히 중국 송대는 이학(理學)의 전성기로 소식은 이를 대표하는 문인이다. 그러므로 소식 문인화의 심미관도 상리(常理)의 추구였다. 소식은 자연의 물상에서 이(理)를 발견하고 이를 다음과 같이 이해하였다.

나는 회화를 논한 적이 있었는데 사람·날짐승·궁실·기용은 모두 일정한 형태가 있지만 산과 돌·대나무·물결·연기구를 같은 것은 일정한 형태는 없어도 일정한 이치는 있다고 생각했다. 일정한 형태가 잘못되면 사람들이 모두 알지만 일정한 이치가 부당하면 그림을 잘 아는 사람이라고 하더라도 모르기도 한다. 그리하여 대체로 세상 사람들을 속여 명성을 얻을 수 있는 것은 필히 일정한 형태가 없는 것에 의지하는 것이다. 비록 그렇더라도 일정한 형태가 잘못된 것은 잘못된 것에 그치고 전체를 해칠 수 없지만, 일정한 이치가 부당하면 전부 망치게 된다. 그 형태가 일정함이 없기 때문에 그 이치를 신중히 하지 않을 수 없는 것이다.<sup>11)</sup>

소식은 이처럼 이(理)를 회화의 감상이나 평가의 중심으로 삼았다. 이(理)는 좁은 의미로는 사물의 원리나 방식이며 넓은 의미로는 우주의 운행 원리이다. 모든 사물은 각각 이(理)가 있다. 하늘의 이(理)는 천리(天理)이며 만물의 이(理)는 물리(物理)이다. 이(理)는 형이상의 세계에 있으며 보이지 않는 하나의 원리의 개념이다. 동양의 회화, 특히 문인화가

10) 朱熹, 『朱子語類』 卷95. “形而上者無形無影是此理 形而下者有情有狀是此氣”

11) 蘇軾, 「淨因院畫記」. “余嘗論畫 以爲人禽宮室器用皆有常形 至於山石竹木 水波煙雲 雖無常形 而有常理 常形之失 人皆知之 常理之不當 雖曉畫者有不知 故凡可以欺世而取名者 必託於無常形者也 雖然 常形之失 止於所失 而不能病其全 若常理之不當 則舉廢之矣 以其形之無常 是以其理不可不謹也”

통상 신사를 추구함도 이(理)를 가치의 중심에 두기 때문이다. 그러므로 대부분의 문인화에는 이취적(理趣的) 요소가 있다. 따라서 이는 문인화의 가치와 품격을 제고시키게 된다.

이처럼 이(理)는 신사를 추구하는 문인화에서 핵심요소이다. 이(理)를 중시한 대표적인 화가가 남북조대의 종병(宗柄, 375-443)이다. 그는 응회감신(應會感神)이나 신초이득(神超理得)·이입영적(理入影迹)·한거이기(閑居理氣)와 같은 이(理)의 개념을 회화이론의 주조로 삼았다.<sup>12)</sup> 이는 감상자가 눈과 마음으로 보고 깨닫게 되면 산수의 신과 감응하고(應會感神) 마침내 그의 정신은 초월하여 이치를 얻게 될 것(神超理得)으로 보고 있다. 그러므로 그는 보이지 않는 이치가 회화에 이입되어 회화를 지배하는 힘이나 원리가 되는 것을 보여주었다. 이는 회화를 이성으로 심미하는 예이다. 이와 같이 소식의 철리(哲理)나 종병의 ‘이(理)’처럼 시대사조나 시대조류는 회화의 감상이나 창작적에 큰 영향을 끼친다. 이는 심미가 주관적인 감성도 중요하나 시대성에 따른 객관화된 이성도 중요함을 보여준다.

결론적으로 동양예술, 특히 동양회화를 감상하는 기본 바탕은 감성과 이성이다. 이는 각각 감성의 주관성뿐 아니라 이성의 객관성도 영향을 끼치게 됨을 보여준다. 이는 동양회화의 보편적인 감상원리(鑑賞原理)이며 감상기제(鑑賞機制)이다. 따라서 형사(形似)·신사(神似) 개념도 결국 인간의 주관성에 의한 감성과 ‘이(理)’개념처럼 시대사조나 시대조류를 담고 있는 객관화된 이성에 의함을 유추할 수 있다.

### Ⅲ. 형사(形似)·신사(神似) 개념의 모호성(模糊性)

동양회화를 감상하게 하는 가장 기본적인 바탕은 인간의 감성과 이성이다. 형사·신사의 성립근거도 인간의 감성과 이성에 있다. 즉, 심미의 바탕이 인간의 감성과 이성이다. 이를 바탕으로 형사와 신사개념을

12) 宗柄, 『畫山水序』. “應會感神 神超理得 雖復虛求幽巖 何以加焉 又神本亡端 栖形感類 理入影迹 誠能妙寫 亦誠盡矣 於是閑居理氣 拂觴鳴琴 披圖幽對 坐究四荒 不違天勵之叢 獨應無人之野 峰岫崢嶸 雲林森渺 聖賢映於絕代 萬趣融其神思 余復何為哉? 暢神而已 神之所暢孰有先焉”



살펴보고자 한다. 먼저 형과 신의 철학개념을 먼저 고찰하고 또한 형사신사의 개념에 모호성이 있음을 살펴보고자 한다.

통상 형은 곧 사물의 외형이며, 신은 형에 깃든 정신이다. 그러므로 신은 형이 전제되어야 성립된다. 여기에서 형과 신이 불가분 관계를 알 수 있다. 따라서 형(形)의 개념에는 필히 신(神)의 개념도 전제되어 있다. 신(神)은 변화의 극이다.<sup>13)</sup> 이는 신(神)이 시대적인 변천에 따라 혹은 학자에 따라 다양하게 그 개념을 설명하고 있는 바에서 알 수 있다. 동진(東晉)의 선사인 혜원(慧遠, 335-417)도 “신(神)이란 무엇인가? 정밀하고 지극하여 신령한 것이다. 정밀하고 지극하여 괘상(掛象)의 그림으로도 그려낼 수 있는 것이 아니다. 따라서 성인은 만물을 오묘하게 하는 연유이다.”<sup>14)</sup>라 하여 신의 지극한 경계를 보여주었다. 또한 다음은 그가 인식하고 있는 신의 개념이다.

신(神)<sup>15)</sup>이라는 것은 (외물에 대해 있는 그대로) 원만하게 응하여 사사로운 주관이 없고, 미묘함이 지극하여 이름을 붙일 수 없다. 외물에 자극되어 움직이고 (음양의 현상數)에 가탁하여 행한다. 물(物)에 자극을 받지만 물(物)이 아니므로 물(物)이 변화되어도 멸하지 않고, 현상數에 가탁하지만 현상數이 아니므로 현상數이 다하여도 끝나지 않는다. 정(情)이 있으므로 외물에 의해서 자극(感) 받을 수 있고, 식(識)이 있으므로 현상을 통하여 구할 수 있다. 현상에는 정미함과 거칠음의 차이가 있으므로 그 본성이 각자 다르고, 지혜(智)는 밝고 어두운 차이가 있으므로 그 비추어냄(照)도 같지 않다.<sup>16)</sup>

즉, 신이란 보이지 않으나 존재한다. 남북조대의 산수화가인 종병(宗炳)도 “신(神)이란 본래 근거가 없는 무형의 것이면서도 형태가 있는 것에 깃들고 같은 형상의 사물에 감응하기 때문에 이치적으로 사물의 모습을 그린 작품 속에 들어올 수 있다.”<sup>17)</sup>라 하여 신을 설명한 바 있다. 즉, 신은 무형의 것이면서 형에 기탁하는 것이기 때문에 이형사신(以形寫神)

13) 韓康伯, 『周易正義』 卷7. “神也者 變化之極 妙萬物而爲言 不可以形詰者也”

14) 何承川, 『弘明集』 卷5 「形盡神不滅論五」. “夫神者何耶 精極而爲靈者也 精極則非卦象之所圖 故聖人以妙物而爲言”

15) 神은 일반적으로 ①귀신이나 신령, ②현묘하여 헤아릴 수 없으며 만물의 근원이 되는 것, ③정신·혼, ④마음·사람의 본바탕 등을 의미한다.

16) 僧祐, 『弘明集』 卷5 「沙門不敬王者論·形盡神不滅」. “神也者 圓應無主 妙盡無名 感物而動, 假數而行 感物而非物 故物化而不滅 假數而非數 故數盡而不窮 有情則可以物感 有識則可以數求. 數有精粗 故其性各異 智有明闇 故其照不同”

17) 宗炳, 「畫山水序」. “神本無端 栖形感類 理入影迹”

이라 보며 이는 곧, 형(形)으로 인하여 신(神)을 드러낸다고 보고 있다. 또한 주역에서도 “음과 양의 헤아릴 수 없음을 신이라 한다. 신은 만물의 생성하고 변화의 오묘한 작용을 일컫는 말이다……”<sup>18)</sup>고 하여 보이지 않는 신의 특성을 말하고 있다.

특히 중국 남조(南朝)의 철학자인 범진(范縝, 450-515)은 “신이 곧 형이며, 형은 곧 신이다. 이 때문에 형이 존재하면 신이 존재하고 형이 없다면 신도 사라진다.”<sup>19)</sup>라고 하여 신은 형을 빌려야 밖으로 나타낼 수 있고, 형은 신을 내포하여야 비로소 생기를 발할 수 있다고 인식하여 이형사신(以形寫神)의 단초를 제기하였다.

당대(唐代)의 사마천(司馬遷, B.C.145-B.C.86)도 신의 개념<sup>20)</sup>을 성인의 예로 형과 신이 불가분의 관계임을 보여주었다. 역사의 발달과 더불어 위진시대 죽림칠현의 혜강(嵇康, 223-262)도 “형상은 정신의 바탕에 근거하여 서고, 정신이란 형상이라는 가시물(可視物)에 의해서야 존재하게 된다.”<sup>21)</sup>라고 말하는 것도 형신 불가분의 개념이 더욱 확장되고 연면되어 왔음을 보여준다.

형·신의 개념에는 필히 상(象)이 전제되어 있다. 상은 실존의 형을 바탕으로 하여 존재한다. 그러나 이는 존재하나 사라지는 그림자와 같다. 따라서 실(實)이 아닌 허(虛)의 속성으로 존재한다. 즉, 허는 잔상(殘像)이며 이미지이다. 이는 노자가 말한 대상무형(大象无形)이다. 동양화론에서 상은 형신의 개념을 가시화하여 존재하는 일종의 image이다. 형(形)은 상(象)의 실(實)이고 상(象)은 형(形)의 허(虛)이다. 나아가 형은 물(物)이고 상(象)은 의(意)<sup>22)</sup>다. 이와 같이 형(形)과 상(象)은 서로 밀접한 관계이다. 공자는 “하늘에서는 상(象)을 이루고 땅에서는 형(形)을 이룬다.”<sup>23)</sup>하여 상과 형을 형이상학과 형이하학적인 측면으로 인식하였다.

18) 『周易』, 「繫辭上」. “陰陽不測之謂神 神也者 妙萬物而爲言者也”

19) 韋政通, 『中國哲學辭典』(大林出版社, 1978), 381쪽. “神則形也 形則神也 是以形存則神存 形謝則神滅也”

20) 무릇 사람을 살아있게 하는 것은 신이며 의탁하는 것은 형이다. 신을 크게 사용하면 고갈되고 형을 크게 수고롭게 하면 피폐해지며, 형과 신이 나뉘면 죽게 된다. 죽으면 다시 살아날 수 없고, 떠나면 다시 합칠 수 없으므로 聖人은 이를 중시한다.(司馬遷, 『史記』, 「太史公自序」. “凡人所生者 神也 所託者形也 神大用則竭形大勞則弊 形神離則死 死者不可復生 離者不可復合 故聖人重之”)

21) 嵇康, 『養生論』. “形神以立 神須形以存”

22) 여기에서 ‘意’는 廣義의 개념인 大意이다. 즉, 작가의 감정·감성·정성·정감을 포함한 대의의 개념의 意이다.

또한 그는 상(象)의 개념을 다음과 같이 구체화하여 설명하고 있다.

글로는 말을 다하지 못하고 말로는 뜻을 다하지 못하니 성인의 뜻을 볼 수 없단 말인가. 성인은 상(象)을 세위 뜻을 다하였다. 상(象)은 성인(聖人)이 천하의 도리를 보고서 그 형용에 모의하며 그 물건에 마땅함을 가시물로 보여준 것이다.<sup>24)</sup>

이는 상이 철학적 관점에서 뜻을 드러내는 수단임을 보여준다. 즉, 상은 형의 이해이며 해석이다. 나아가 상은 철학적인 측면에서 뿐 아니라 예술적인 측면에서도 동양회화 심미를 가능하게 하는 개념이다. 왜냐하면 상은 동양화론에서도 형·신을 가시화시켜주는 개념이기 때문이다. 신은 회화의 정신이며 회화가 전달하고자 하는 핵심이다. 이에 비하여 형은 신이 담겨있는 물체이고 그릇이다. 따라서 회화는 형을 상으로 변환하여 드러냄으로 화가의 의(意)와 신(神)을 가시화하게 한다.

이러한 본보기가 중국 오대(五代)에 활동하였던 산수화가지자 문장가인 형호(荊浩, 910-950)이다. 그는 “회화는 물상(物象)을 헤아려 그 진(眞)을 취해야 한다.”<sup>25)</sup>고 말하는 것도 이를 말해준다. 이처럼 회화는 물상(物象)으로 의(意)를 드러내지만 그 핵심은 상(象)을 통하여 진(眞)이 드러나는 것에 있다. 상(象)이 의(意)를 드러내는 수단이라면 사(似)는 의(意)가 드러난 심미의 결과이다.

본래 형·신은 분리나 독립이 불가능한 철학 상의 개념이다. 그러므로 형(形)과 신(神)은 기(器)와 도(道)의 관계<sup>26)</sup>처럼 서로 짝을 이루는 철학범주이다. 이와 같이 형신은 상을 통하여 드러내게 되며 이는 신사와 형사의 개념을 형성시키게 된다. 이를 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

첫째로 형사는 이형득사(以形得似)의 개념으로 회화에서 형으로 ‘사(似)를 얻는 것이다. 형사는 모방이나 재현과 같이 사물의 형을 사실적으로 닮게 그려내는 것에 머무르지 않고 물상의 본질적 특징을 드러내는 것이다.

23) 『周易』, 「繫辭上」. “在天成象 在地成形”

24) 『周易』, 「系辭上」. “子曰 書不盡言 言不盡意 然則聖人之意 其不可見乎 聖人立象以盡意 夫象 聖人有以見天下之賾 而擬諸其形容 象其物宜”

25) 荊浩, 『筆法記』. “畫者 畫也 度物象而取其眞.”

26) 劉勰, 『文心雕龍』, 「誇飾」. “夫形而上者謂之道 形而下者謂之器 神道難摹 精言不能追其極 形器易寫 壯辭可得喻其眞”

형사는 동양회화가 이루어지기 위한 전제조건이다. 이는 정신이 형상 속에 존재하기 때문이다. 그러므로 형상조차 갖지 않았다면 정신을 담아낼 수 없다. 이는 동양회화에서 형사의 중요성을 보여주는 예이다.

형사는 사의(寫意) 대상을 정밀하게 그려야 한다. 물론 동양회화가 형사를 목적으로 하는 것은 아니다. 그러나 형사가 되지 않는다면 동양회화라는 예술 장르가 성립되지 않는다. 일찍이 순지는 “형체가 갖추어져야 정신이 생겨난다.”<sup>27)</sup>라고 하는 것도 이를 보여주는 예이다. 이처럼 대부분의 사상가들이 형사의 중요성을 말하고 있다. 우선 선진(先秦)의 한비자(韓非子, B.C.280-B.C.233)는 다음과 같이 말하고 있다.

식객 가운데 제왕(齊王)을 위하여 그림을 그리는 사람이 있었다. 제왕이 ‘무엇을 그리는 것이 가장 어려운 일인가?’라고 물었다. 그러자 ‘개나 말 같은 동물을 그리는 것이 가장 어렵습니다.’라고 대답했다. 제왕은 또 ‘무엇을 그리는 것이 제일 쉬우나?’라고 물었다. 그는 ‘귀신이나 도깨비를 그리는 것이 가장 쉽습니다.’라고 대답하였다. 대개 개나 말과 같은 짐승은 사람들이 익숙하게 알고 있는 것으로, 아침 저녁으로 눈앞에 마주치는 것이기 때문에 꼭 닮게 그려내어야 함으로, 그 때문에 어렵다고 한 것이다. 귀신이나 도깨비는 본래 형상이 없어 눈앞에 마주치는 것이 아니기 때문에 그리기가 쉽다고 한 것이다.<sup>28)</sup>

이는 형사의 중요성이다. 또한 동진대의 고개지(顧愷之, 344-406)는 “아름다운 형태·크고 작은 비례의 정확함·음양의 법도·섬세하고 오묘한 필치 등은 세상에서 귀중히 여기는 것이다.”<sup>29)</sup>라고 한 바 있으며 당대의 시인인 백거이(白居易, 772-846)도 장조의 그림을 보면서 “동물이나 식물, 또한 대소를 막론하고 모두 그의 능력을 곡진(曲盡)하게 드러내어 향배를 저버린 형세가 없고, 크고 작음을 숨기고 있는 형상이 없었다. 가까이 다가가 살펴보니 마치 물속에서 그 그림자를 분명하게 구분해 낼 수 있는 것과 같았다.”<sup>30)</sup>와 같이 형사의 중요성을 보여주었다. 나아가 그는 “진(眞)으로서 스승을 삼고 그림에는 일정한 기교가 없으며, 닳게 하는 것을 기교로 삼는다.”<sup>31)</sup>고 하여 특히 빽진(遍眞)에 가까운 형사의

27) 『荀子』, 「天論篇」. “形具而神生”

28) 韓非, 『韓非子』, 「外儲說」. “客有爲齊王畫者 齊王問曰 畫孰最難者曰 犬馬最難. 孰易者曰 鬼魅最易. 夫犬馬人所知也 旦暮罄於前 不可類之 故難. 鬼魅無形者 不罄於前 故易之也”

29) 顧愷之, 『魏晉勝流畫贊』. “美麗之形 尺寸之制 陰陽之數 纖妙之跡 世所並貴”

30) 白居易, 『畫記』. “無動植 無大小 皆曲盡其能力 莫不向背無遺勢 洪纖無遁形 迫而視之 有入乎水中 了然分其影者.”

중요성까지도 강조하였다.

나아가 당대의 장언원(張彥遠, 815-879)은 “만일 필적의 길고 짧음·강하고 부드러움·깊고 얇음·넓고 좁음과 눈동자를 그려냄에 있어 상하·대소·농담에 아주 작은 잘못이라도 있게 되면 곧 회화의 정신인 신기(神氣)는 이와 함께 변질되고 말 것이다.”<sup>32)</sup>하여 고개지 회화에 있어서 형사의 우수성을 재삼 제기한 바 있다. 그는 자신의 회화론도 “무릇 사물을 그리는 것은 반드시 형사에 있고, 형사는 모름지기 그 골기(骨氣)를 완전하게 하여야 한다.”<sup>33)</sup>하며 형사가 전제된 회화를 주장하였다. 송대의 소식(蘇軾, 1037-1101)은 주로 문인화에서 신사를 중시하였지만 동양회화에서 형사의 필요함도 보여준 바 있다.<sup>34)</sup>

즉, 이는 형사에 있어 정밀한 관찰력이 필수적이며 이는 세밀한 관찰이 전제되어야 한다. 소식은 이를 사진(寫眞)이라 하며 그의 묵죽도의 가지나 잎을 이처럼 살아있는 것처럼 그린 바 있다. 이와 같이 여러 사상가들이 형사의 의미를 부여하고 또한 형사를 중시하고 있다.<sup>35)</sup>

둘째로 신사에서 신은 형과 다르게 보이지 않은 미가시(未可視)의 개념이다. 신은神明(神明)·신령(神靈)과 같이 보이지 않는 가운데 존재한다. 신은 곧 정신이다. 동진대의 고개지(顧愷之)는 이형사신론(以形寫神論)으로 동양예술의 현상과 본질을 예술적으로 묘사하는 관계로 확대하

31) 白居易, 『書記』. “以眞爲師 畫無常工 以似爲工”

32) 張彥遠, 『歷代名畫記』, 「顧愷之條」. “若長短剛軟深淺廣狹與點睛之節 上下大小濃薄有一毫小失 神氣與之俱變矣”

33) 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷1 「論畫六法」. “夫象物必在於形似 形似須全其骨氣”

34) 황전(黃筌)이 날아가는 새를 그렸는데, 목과 다리를 모두 펴고 있었다. 어떤 사람이 말하기를 ‘나는 새는 목을 움츠리면 다리를 펴고, 다리를 움츠리면 목을 펴는 법으로 둘 다 함께 펴는 경우는 없다.’라 하여 이를 알아보았더니 진실로 그러하였다. 이에 사물을 관찰하는데 자세히 살피지 못하는 비록 직업화가라 하더라도 능하지 못함을 알게 되었는데, 하물며 더 큰 것에 있어서랴?(蘇軾, 『東坡題跋』 卷5. “黃筌畫飛鳥 頸足皆展 或曰 飛鳥縮頸則展足 縮足則展頸 無兩展者 驗之信然 乃知觀物不審者,雖畫師且不能 況其大者乎”)

35) 이와 같은 대표적인 사상가들은 다음과 같다. 송대의 화가이면서 비평가인 등춘(鄧椿, 1109-1180) 역시 “도화원은 대개 한 때 숭상하던 바가 오직 형사였다. 진실로 스스로 터득하여 放逸함이 허락되지 않았다. 이는 즉, 법도에 맞지 않는 까닭이다.”(鄧椿, 『畫繼』, 「雜說」. “圖畫院 蓋一時所尚 專以形似 苟有自得 不免放逸 則謂不合法度”)라 하였으며, 청대의 문인 왕리(王履, 1332-1383)도 “회화는 형을 그리나 意가 主가 되어야 한다. 그러므로 意가 부족하면 형상만으로는 가하다 할 수 없다. 그러나 의가 형에 있는 바, 형을 버린다면 의를 구할 수 없다.”(王履, 『華山圖序』. “畫雖狀形 主乎意 意不足 謂之非形可也 雖然 意在形 舍形何以求意 故得其形者 意溢乎形 失其形者 形乎哉”)고 말한 바 있다.

었다.<sup>36)</sup> 이는 보이지 않는 신을 형태를 통하여 드러난다고 함을 보여준다. 당대의 장언원이 “무릇 계필(界筆)과 직척(直尺)을 사용하는 것은 죽은 그림이며, 정신을 지켜 한결같이 오로지 하여야 진정한 그림이다.”<sup>37)</sup> 하는 것도 미가시의 개념인 신이 회화에서 중요함을 보여준다.

회화뿐 아니라 문학적인 입장에서도 양(梁)의 문인인 유협(劉勰, 465-521)은 “정신이 대상(對象)과 더불어 노닐고 정신은 상(象)으로 통하게 한다.”<sup>38)</sup>하여 신을 상의 개념과 연계시켜 고찰하였다. 또한 송대의 비평가인 등춘도 전신(傳神)에 대하여 “그림의 효용은 위대하다. 천지를 가득 채우고 있는 만물들을 모두 붓을 잡고 운용하여 그 모습들을 곡진(曲盡)하게 표현한다. 곡진하게 표현해 낼 수 있는 방법은 한 가지가 있을 뿐이다. 그 한 가지 방법이란 무엇인가? 전신(傳神)일 뿐이다. …… 진정한 그림이 아닌 것은 무릇 형(形)만을 전하는데 그치고 신(神)을 전하지 못했기 때문이다.”<sup>39)</sup>와 같이 외형만을 그린 것이 아니라 신을 전하는 것이 회화의 핵심·원리로 보여주고 있다. 즉, 전신은 신의 전달이기 때문에 회화의 목적이면서 궁극이다. 나아가 소식은 신사를 문인화의 원리와 개념임을 다음과 같이 말한 바 있다.

그림을 논함에 있어 형사만을 주장한다면 그것은 식견 어린아이와 다를 바 없다. 시를 짓는데 꼭 어떤 형식만을 우긴다면 이 또한 시를 제대로 아는 사람이 아니다. 시와 그림은 본래 하나의 법칙으로 천공(天工)하고 청신(淸新)해야 한다. 변연(邊鸞)은 참새를 사생(寫生)하여 그렸고 조창(趙昌)은 꽃을 전신(傳神)하여 그렸다. 이 두 폭의 그림은 어떠한가? 성기고 담박함 속에 정교함을 담아내었다. 비록 하나의 붉은 점이 끝이 없는 봄을 풀어낸다 하며 수척한 대나무는 은자(隱者)와 같고 그윽한 꽃은 처녀와 같구나.<sup>40)</sup>

이를 볼 때 시화일률을 바탕으로 그의 심미관은 형사가 아닌 신사에 있다. 신사를 중시하는 대표적인 본보기가 문인화이다. 이는 문인화의

36) 張少康, 『中國古典文學 創作論』(法人文化史, 2000), 227쪽.

37) 張彥遠, 『歷代名畫記』卷2 「論顧陸張吳用筆」, “夫用界筆直尺 是死畫也 守其神 專其一是眞畫也”

38) 劉勰, 『文心雕龍』, 「神思」, “神與物游 神用象通”

39) 鄧椿, 『畫繼』卷9 「論遠」, “畫之爲用大矣 盈天地之間者萬物 悉皆含毫運思 曲盡其態 而所以能曲盡者 一法耳 一者何也 曰傳神而已矣 …… 謂雖曰畫而非畫者 蓋止能傳其形而不能傳其神也”

40) 蘇軾, 『蘇東坡全集』卷16 「書鄴陵王主簿所畫折枝二首」, “論畫以形似 見與兒童隣 賦詩必此詩定非知詩人 詩畫本一律 天工與淸新 邊鸞作寫生 趙昌花傳神 何如此兩幅, 疎澹含精句 雖言一點紅 解寄無邊春 瘦竹如幽人 幽花如處女”

사의가 신사로 인하여 드러나는 경향이기 때문이다.

이러한 대표적인 예가 이재(穉齋) 권돈인(權敦仁)의 세한도(歲寒圖)에 대한 추사의 발문이다.<sup>41)</sup> 추사는 이재의 문인화에 내재되어 있는 문기와 정신을 심미의 핵심으로 보여주었다. 이는 추사의 심미안은 형사보다는 신사에 있음을 알 수 있다. 청대와 근대에 들어서면서 석도와 제백석은 불사지사(不似之似)의 개념까지 고려하였다. 이는 사(似)의 개념뿐 아니라 불사(不似)의 개념까지도 고려하여 동양예술의 심미관의 폭을 넓혀주었다.<sup>42)</sup> 이는 사(似)의 개념과 같이 불사(不似)의 개념도 또 하나의 심미의 결과임을 보여주었다.

이와 같이 형사와 신사는 개념상으로만 존재하며 실체는 없다. 그러나 이는 개념상의 의미이기 때문이다. 이는 본래 ‘사(似)’의 자의(字意)가 모호함의 의미가 내포되어 있기 때문이다. ‘사’의 모호성은 형사·신사에 공통으로 존재하고 있는 ‘사’에 있다. 이는 동양회화의 형사·신사개념에서 ‘사(似)’의 자의성(恣意性)이다. 이에 대하여 고찰하여 보고자 한다.

#### IV. ‘사(似)’의 자의성(恣意性)

‘사(似)’의 자의성(恣意性)은 이를 여러 측면에서 살펴볼 수 있다. ‘사’의 어원적인 측면이나 미학적·문학적 측면에서 이를 종합하여 본다면 더욱 객관적인 입장에서 ‘사’가 가지는 자의성을 알 수 있다. 우선 ‘사’의 문자에서 어원적인 측면을 살펴볼 수 있다.

사(似)는 상(像)이다. 각본(各本)에는 상(像)으로 쓰고 소서(小徐)는 상초(象肖)로 썼다. 모두 잘못된 것으로 지금 바로 잡는다. 상(像) 다음에 사(似)다. 이 글자와 서로 뜻이 같다고 했는데 이것은 전주(轉注)가 된다. 고본(古本)의 대전(大篆)·소전(小篆)을 살펴보면 반드시 서로 소속(所屬)되어 있는데 어느 시기에 전사(轉寫)되어

41) “畫意如此而後 爲形似之外 此意雖 古名家得之者絕少 公之詩不拘於閨工畫亦然”(그림의 의미가 이 정도는 되어야 형사 너머에 있는 자기마음을 표현했다 할 것이다. 이 뜻은 옛날의 名家라 해도 제대로 아는 사람은 아주 적을 것이다. 공(이재 권돈인)의 詩만이 송나라 시인 潘閔보다 뛰어났으며 그림 또한 그렇다.)

42) 1) 石濤, 『苦瓜和尚畫語錄』. “天地渾溶一氣 再分風雨四時 明暗高低遠近 不似之似似之”  
2) 제백석, 『제백석 畫集序』. “作畫妙在似與不似之間 太似爲媚俗 不似爲斯世”

서로 차이가 나게 되었는지는 알 수가 없다. 또한 모두 그 해석을 다르게 한 것뿐이다. 상상(相像)을 상사(相似)로 했으니 고금(古今)의 다름이 없다. 백성이 사용한 것은 상(像)이 상(像)이 되게 되어 이를 교정하였다. 광아(廣雅)에서 말하기를 사(似)는 곧 유(類)이며 또한 사(似)는 곧 상(像)이다. 또한 사(似)는 약(若)이며 모두 사(似)의 본의이다. 강한전(江漢傳)에서는 사(似)는 사(嗣)이며 이를 일러 사(似)가 사(嗣)의 가차자(假借字)이다.<sup>43)</sup>

사(似)의 전서(篆書)는 사(佀)로 쓴다. 그러므로 사(似)와 사(佀)는 같은 의미의 문자이다. 설문해자에서는 사(佀)는 상(像)과 상(象) 등으로 사용하였다 하나 모두 잘못됨을 밝히며 이를 정정하고 있다. 그러므로 사(佀)는 전주(轉注)가 되어 사(似)로 정정되었다. 또한 광아(廣雅)에서는 사(似)는 곧 유(類)이며 상(象)이고 또한 사(似)는 약(若)임을 보여주고 있다. 나아가 강한전(江漢傳)에서는 사(似)의 사가차자(嗣假借字)임을 보여주고 있다.

또한 사(似)는 사람(人)을 부수로 하며 사(似)는 발음을 나타낸다. ‘사(似)’는 인(人)과 사(似)의 결합이다. 즉, ‘사(似)’는 형부(形部)인 ‘인(人)’과 성부(聲部)인 ‘사(似)’자가 결합되어 ‘사(似)’로 전음(轉音)된 형성문자(形聲文字)이다.<sup>44)</sup> 상(像)이 사(佀)이다<sup>45)</sup>하니 전주(轉注)가 된다. 곧 서로 모양이 비슷한 것을 이른다. 사(似)의 오른쪽의 사(似)는 용(用)이므로 쓰다는 뜻인데 글자꼴이 ‘사(巳)’(‘뱀 사자’)자를 뒤집어 놓은 형태이며 용(用)은 시행할 수 있다는 말이다.<sup>46)</sup> 이를 토대로 유추하여 보면 사(似)는 여러 의미가 담겨있다.<sup>47)</sup>

43) 許慎, 段玉裁注, 『說文解字』. “佀 像也 各本作象也 小徐作象肖也 皆非 今正 像下曰似也 與此互訓 是爲轉注 度古本二篆必相續 不知何時轉寫遠隔 又皆改其說解耳 相像曰相似 古今無異 緣俗間用象爲像 內致改許書 廣雅曰 似 類也 又曰 似 象也 又曰 似 若也 皆似之本義也 詩斯干 裳裳者 華卷阿 江漢傳皆曰 似 嗣也 此謂似爲嗣之假借字也”

44) 許慎, 段玉裁注, 『說文解字』. “佀 像也 从人 以聲”

45) 許慎, 段玉裁注, 『說文解字』. “像佀也”

46) 許慎, 段玉裁注, 『說文解字』. “以 用也 從反巳 用 可施行也”

47) 이는 사람(人)이 뱀줄을 달고 태어남을 의미함을 篆書의 자체에서 살펴볼 수 있다. 즉, 似는 사람(人)이 뱀줄을 달고 태어남으로서 탄생방법이 같다는 의미이다. 왜냐하면 聲部인 以는 뱀줄에 달린 사람의 모습이 담겨 있다. ‘以’를 살펴보면 ‘以’의 형상도 人과 결합되어 있는 문자이다. 여기에서 ‘人’이 빠진 나머지의 형상은 코의 형상이다. 그러므로 ‘以’는 사람의 탄생이 뱀줄로서 비롯되었음을 의미한다. 그런데 여기서 ‘以’가 聲部가 되어 사로 발음되는 것은 ‘似’와 ‘以’字의 그림이 같은 뱀줄의 모양으로 뿌리가 같기 때문이다. 따라서 ‘似’는 以에 사람(人)이 포함되어 있어 사람이 뱀줄을 갖고 태어남으로서 탄생방법이 “같다 · 흉내내다 · 있다 · 보이다”라는 의미를 부여하게 된다.



이를 볼 때 ‘사(似)’는 유(類)·상(象)·약(若)·사(嗣)의 의미가 담겨 있어 유사함이나 같다·있다·닮다의 뜻이 담겨 있음을 알 수 있다. 또한 ‘사(似)’를 미학적인 측면이나 문학적인 측면에서 살펴보면 다음과 같다. ‘사(似)’를 미학적인 측면에서 “봄이 왔지만 봄 같지 않다.”<sup>48)</sup>는 흔히 쓰이는 ‘사(似)’이다. 즉, 이는 봄이 되었는데도 날씨는 봄날이 아니다. 그러므로 여기에서 ‘사(似)’의 의미는 ‘같다’이며 영어로는 ‘the same’의 의미이다.

또한 ‘사(似)’가 ‘비슷하다’의 의미로 쓰이는 예는 유사(類似)와 같이 다른 문자와 결합하여 쓰이는 문장이나 단어에서 흔히 알 수 있다.<sup>49)</sup> ‘사(似)’는 중국을 비롯한 동양 삼국에서도 여러 문장과 속어에서도 사용되고 있다.<sup>50)</sup> 그 대표적으로 쓰인 예로 “그가 그런 질주하는 말의 그림은 꼭 살아 있는 것 같아 아주 펴진하다”<sup>51)</sup>를 살펴볼 수 있다. 또한 기타 여러 문장이나 속어에도 다양하게 쓰이고 있다.<sup>52)</sup> 나아가 시나 문장 등의 문학적인 측면에서는 당대(唐代) 시인인 유정지(劉廷之)의 시에서 살펴볼 수 있다.

이제 성동(城東)에 옛 사람은 다시 없고 요즘 사람들만 꽃잎 지우는 바람 앞에 섰네. 해마다 꽃은 서로 같건만 해마다 사람은 같지 않구나. 한창 때인 얼굴 불그레한 젊은이들에게 이르노니 죽음에 이른 백발 노인들을 가련히 여기려구나. 이 노인들 백발이 참으로 가련해 보이지만 그들도 옛날엔 얼굴 불그레한 미소년이었던도다<sup>53)</sup>

이는 해마다 꽃은 피는데 꽃마다 다름이 없음을 보여준다. 즉, 인간에

48) “春來不似春”

49) ‘似’字가 사용되는 예를 찾아보면 다음과 같이 다양함을 알 수 있다. 逐次近似法, 恰似, 似而非類似點·非夢似夢間·非夢似夢·近似值·類似品·類似宗教·類似保險·近似·近似性·相似覺·類似語·類似聯合·疑似code·類似他動詞·擬似環境·相似比·相似圖形·似是而非·相似形·類似澱粉症·類似商標·類似商號·夢非夢間·類似聯想·擬似cholera·類似體·擬似症 ‘似’는 이와 같이 우리 생활과 밀접하게 연관되어 다양하게 사용되고 있음을 볼 수 있다.

50) 중국에서도 ①닮다 ②… 것 같다 ③…보다, …하다와 같이 사용되고 있다. (<http://dic.daum.net/word/view.do?wordid=hhw000000171&supid=hhu000000171#hhu000000171>)

51) 他画的奔马栩栩如生极其神似, (<http://dic.daum.net/search.do?q=似&dic=ch>)

52) 时间像羊腩熟似的 过得真快啊!·她的嘴像倒了核桃车子似的·秃得光堂堂 好像和尚似的·个女孩儿长得一汪水儿似的, (<http://dic.daum.net/search.do?q=似&dic=ch>)

53) “古人無復洛城東 今人還對落花風 年年歲歲花相似 歲歲年年人不同 寄言全盛紅顏子 須憐半死白頭翁 此翁白頭真可憐 伊昔紅顏美少年”

비하여 자연은 변함이 없이 장구하기만 하다. 여기에는 무상하게 변하는 인간사에 대한 한탄이 담겨 있다. 즉, 여기에서 상사(相似)와 같이 쓰인 '사(似)'의 의미는 같음과 변함이 없음의 의미이다. 또한 송대의 소식의 다음 시에서도 살펴 볼 수 있다.

정처 없이 떠도는 인생은 무엇과 같을까? 마치 날아간 기러기가 눈 진흙을 밟는 것 같겠지. 진흙 위에 우연히 그 발자국이 남겠지만, 기러기 날아가면 다시 동서를 헤아릴 수 없네. 노승은 이미 죽어 새로운 사리탑이 만들어졌고, 벽은 허물어져 옛 시제(詩題)를 볼 수가 없구나. 지난날들이 기구해도 어찌 모두 기억하리! 길은 멀고 사람은 피곤한데 절뚝거리는 나귀는 울어댔지.<sup>54)</sup>

이는 동생인 소철(蘇轍, 1039-1112)의 시<sup>55)</sup>에 대한 답시(答詩)로 인생이란 정처 없이 떠도는 삶으로 비유하고 있다. 즉, 세월은 덧없이 흘러가버려 무상함을 시로 보여주었다. 특히 이 시의 첫 구절 '정처 없이 떠도는 인생은 무엇과 같을까? 마치 날아간 기러기가 눈 진흙을 밟는 것 같겠지.'<sup>56)</sup>는 정처 없이 떠도는 인생을 비유하여 오랫동안 후세 사람들에게 회자(膾炙)되었다. 이는 시성(詩聖) 두보(杜甫, 712-770)의 '떠도는 이 몸 무엇과 같다할까? 천지간 한 마리 모래톱 물새라네.'<sup>57)</sup>와도 유사한 경지의 의미이다.<sup>58)</sup> 이후 '설니홍조(雪泥鴻爪)'의 시구는 후에 여러 문인·묵객이 상용하고 음미하는 명구가 되었다. 이와 같이 소식의 시구 '인생도 처지하사(人生到處知何似)'에서 '사(似)'도 뚜렷하게 정의되지 않는 개념으로 존재하고 있음을 알 수 있다.

또한 '사(似)'는 본래 상동(相同)과 상사(相似)도 쓰이며 상동은 모양과 기능은 다르나 기본 구조와 발생 기원이 같으며, 상사는 기본 구조는

54) 蘇軾, 「和子由沔池懷舊」. “人生到處知何似 應似飛鴻踏雪泥 泥上偶然留指爪 飛鴻那復計東西 老僧已死成新塔 壞壁無由見舊題 往日崎嶇還記否 路長人困蹇驢嘶”

55) 蘇轍, 「懷澠池寄子瞻兄」. “相攜話別鄭原上 共道長途怕雪泥 歸騎還尋大梁陌 行人已度古崑西 曾爲縣吏民知否 舊宿僧房壁共題 遙想獨遊佳味少 無言驢馬但鳴嘶” 이 시는 蘇洵이 소식 형제를 데리고 과거장에 가는 것이 발단이 되었다. 즉, 그들이 타고 왔던 말들이 죽어 실의에 차 있는데, 奉閑和尚이 그들을 보고 和尚의 절에서 묶어 갈 것을 권하여 하루 밤을 자면서 벽에 詩를 적어 놓고 떠난 것이 원인이 되었다. 그 후 소식이 과거에 급제하자 옛날의 일을 회상하며 임지로 가는 형에게 지어 보낸 시이다.

56) “人生到處知何似 應似飛鴻踏雪泥”

57) “飄飄何所似 天地一沙鷗”

58) 杜甫, 「旅夜書懷」. “細草微風岸 危檣獨夜舟 星垂平野闊 月涌大江流 名豈文章著 官應老病休 飄飄何所似 天地一沙鷗”

다르지만 모양과 기능이 비슷하다. 그러므로 모양과 기능이 서로 닮았다는 의미로 쓰인다.

이와 같이 '사(似)'를 어원이나 미학적·문학적인 측면에서 고찰하여 보았다. 따라서 '사(似)'의 자의(字意)는 정확한 정의나 확신의 개념이 아니다. 즉, 비슷함과 닮음과 같이 모호성이 본원적으로 담겨있다. 따라서 이러한 '사(似)'가 형(形)·신(神)에 적용되어 형사·신사는 자의성을 띄게 되었다. 그러므로 형사·신사의 개념은 이를 감상하는 사람에 따라 주관적인 관점에서 정하여지게 된다. 이는 형사·신사에 존재하는 '사(似)'의 기능과 관점이 심미자에 따르기 때문이다. 따라서 이는 결국 심미자의 독자적이며 독립된 영역이다. 즉, '사(似)'개념의 자의성(恣意性)은 심미주체자에게 주는 일종의 창조공간을 제공하는 것이다. 따라서 이는 회화의 감상도 또 하나의 창조행위임을 보여주는 근거이다.

## V. 맺음말

동양화론에서 형사(形似)·신사(神似)는 형·신의 철학개념에 '사(似)'가 부가되어 형성된 미학개념이다. 이는 동양회화의 창작원리로서뿐만 아니라 감상·품평에도 하나의 원칙이나 기준이다. 그러므로 형·신은 형사·신사뿐 아니라 정도에 따라 중형사(重形似)·중신사(重神似)의 개념으로 확대되어 쓰인다. 동양회화에서 신사는 형사를 떠나 논의될 수 없다. 또한 신사를 벗어난 형사도 역시 논의될 수 없다. 그러므로 형사와 신사는 서로 불가분성이 특징이다.

왜냐하면 형사·신사는 회화의 현상과 본질이기 때문이다. 심미는 심미자 자신의 주관과 객관에 따라 행해짐이 보통이다. 즉, 심미는 주로 심미자의 주관적인 감성에 기인한다. 이는 주로 그의 개인적인 개성이나 기호이다.

또한 심미에서 객관성은 대개 시대의 사조나 조류를 중심으로 하는 객관적인 이성도 영향을 끼친다. 그러므로 형사·신사의 개념은 어떤 시각으로 보는가에 따라 달라지게 된다. 즉 심미자의 감성과 이성에 따라 심미의 기준과 원칙이 다르게 느껴질 수도 있고 인식될 수도 있다. 사(似)의 개념에는 '닮음·비슷함·같음'과 같은 모호함이 담겨있다.<sup>59)</sup>

이와 같은 '사'개념이 모호성이 있다는 것은 '사'에 본질적으로 존재하는 자의성에 기인한다.

'사(似)개념에서 자의성(恣意性)은 감상자가 느끼는 이론적인 심미공간이다. 감상하는 행위도 창조행위의 하나이다. 이와 같이 동양화론(東洋畫論)의 형사(形似)·신사간(神似間)에 존재하는 '사(似)'는 감상자의 독자적인 감상행위를 가능하게 한다. 이는 '사(似)'의 자의(字意)가 자의성(恣意性)을 가지고 있기 때문이다.

---

59) '似'의 사전적인 뜻은 "①닮다 ②같다 ③비슷하다 ④흉내내다 ⑤있다 ⑥상속하다 ⑦보이다"이다(肖·奉·模倣·嗣·捧).

## 참 고 문 헌

### 1. 1차 자료

『荀子』, 『周易』, 『韓非子』, 『東坡全集』, 『史記』, 『淮南子』, 『齊白石, 畫集序』, 『文心雕龍』, 『周易正義』, 『弘明集』, 『朱子語類』.

### 2. 단행본

敏澤, 『中國文學理論 批評史』. 誠信女子大學校 出版部, 2008.

韋政通, 『中國哲學辭典』. 大林出版社, 1978.

張法, 『中國美學史』. 平른금, 2012.

張少康, 『中國古典文學創作論』. 法人文化社, 2000.

蔡儀 지, 강경호 역, 『文藝美學』. 東文選, 1989.

顧愷之, 「魏晉勝流畫贊」. 上海人民出版社, 1985.

鄧椿, 『畫繼』. 中國人民出版社, 1995.

王微, 『敘畫』. 中國人民出版社, 1995.

王履, 『華山圖序』. 中華書局, 1973.

周羽, 『文人畫의 審美品格』. 武漢大學出版社, 2006.

張彥遠, 『歷代名畫記』. 中國人民出版社, 1995.

張函·張中秋, 『國學舉要』. 湖北教育出版社, 2000.

宗白華, 『藝境』. 北京大學 出版社, 2005.

宗炳, 「畫山水序」. 中國人民出版社, 1995.

朱景玄, 『唐朝名畫錄』. 中國人民出版社, 1995.

楊成寅, 『石濤畫學』. 陝西師範大學出版社, 2004.

姜一涵, 『石濤畫語錄 研究』. 中國文化大學出版社, 中華民國 76.

陳明, 『審美意識 價值論』. 安徽大學出版社, 2006.

黃凱鋒, 『審美價值論』. 云南大學 出版社, 2005.

林同華, 『中華美學大辭典』. 安徽教育出版社 2002.

段玉裁, 『說文解字注』. 天工書局印行, 中華民國 76.

葉朗, 『中國美學史大綱』. 上海人民出版社, 1985.

### 3. 논문

安永吉, 『宋代 畫論에 나타난 形神論 研究』. 흥익대학교 박사학위 논문, 2005.

## 국 문 초 록

동양화론에서 가장 흔히 쓰이는 심미용어가 형사(形似)·신사(神似)이다. 형사·신사는 회화를 형(形)·신(神)의 측면에서 심미함으로 나타난 미학개념이다. 회화에서 형사(形寫)가 하나의 방법이며 행위라면 형사(形似)는 인식과 심미의 결과이다. 형사·신사의 개념은 동양회화의 창작원리이면서 심미·품평의 기준도 된다. 특히 중형사(重形似)·중신사(重神似)는 형사를 중시하느냐 신사를 중시하느냐의 방향에 따라 정해지는 상대성의 개념이다.

이는 결국 감상자의 감상과 인식에 따를 수밖에 없는 개념이다. 동양 회화에서 형사·신사의 관점은 이를 감상하는 감상자에 따라 서로 다를 수 있다. 이는 감상자의 관점과 기준이 서로 다르기 때문이다. 본고는 이를 동양화론에서 '사(似)'의 자의성(恣意性)으로 본다. 그러므로 '사(似)' 개념에서 자의성은 감상자의 이론적인 심미공간이다. 감상하는 행위도 창조행위의 하나이다. 이와 같이 동양화론(東洋畫論)의 형사(形似)·신사(神似)에 존재하는 '사(似)'는 감상자의 독자적인 감상행위를 가능하게 한다. 이는 '사(似)'의 자의(字意)가 자의성을 가지고 있기 때문이다.

**투고일** 2018. 06. 26.

**심사일** 2018. 10. 18.

**게재 확정일** 2018. 11. 20.

**주제어(keyword)** 심미(審美, aesthetic), 형사(形似, shape copied), 신사(神似, mentally copied), 사 개념(似, 'likely' concept), 자의(恣意, indulgence meaning), 감성(feeling), 화론(畫論, theories of paintings)

## Abstracts

The study of arbitrariness 'likely(似)' concept on the theory of oriental painting: Focused on 'likely(似)' concept existed between the shape copied · mentally copied

**Kwon, Yun-hee**

The concepts of shape and mind(· shape copied · mentally copied) are often used the phenomena in eastern painting theory. They are notions of result in terms of drawing through body and mind. If shape drawings(形寫) is one of the methods and action, the shape copied(形似) will be a recognition and the result of appreciation. The concepts of shape copied · mentally copied are not only a painting creation principle, but also a criterion of aesthetic appreciation and an evaluation. Especially, the focused on shape copied(重形似) and the focused on mentally copied(重神似) is concepts of relativity which is decided by importance of shape copied or mentally copied. In the end, this is the concept which can not be unaccording to viewer' appreciation and recognition. The view point of shape copied · mentally copied in the orient paintings can be different according to viewer who appreciates it. This is the reason because viewpoint and standard of viewers are different each other. This thesis regards it as this phenomenon as the arbitrary character(恣意性) of likely('似) in eastern painting. Therefore, the arbitrary character(恣意性) among the concept of likely('似) is the theologically aesthetic space of viewer's. The act of appreciation is on e of the act of creation too. Thus, 'likely(似)' which exists between concepts of · shape copied · mentally copied)(形似 · 神似) of theory of eastern painting enables the act of independent appreciation of viewer. This is the reason because the meaning of 'likely(似)' character includes the arbitrary character(恣意性)