



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

국제지역학박사 학위논문

한국미학의 미적 범주 연구

A Study on the Aesthetic Categories of Korean Aesthetics



지도교수 구 모 룡

2018년 8월

한국해양대학교 대학원

국제지역문화학과

박 지 은

본 논문을 박지은의 국제지역학박사
학위논문으로 인준함.

위원장 하 세 봉 (인)

위 원 곽 진 석 (인)

위 원 구 모 룡 (인)

위 원 김 태 만 (인)

위 원 류 교 열 (인)



2018년 6월 29일

한국해양대학교 대학원

목 차

목차	i
그림 목차	iii
도표·사진목차	iv
국문초록	v
Abstract	viii
1. 서 론	
1.1 연구배경과 연구목적	1
1.2 연구사와 연구방법	4
2. 미적 범주의 양상	
2.1 서구의 미적 범주	11
2.2 중국과 일본의 미적 범주	18
2.2.1 중국의 미적 범주	18
2.2.2 일본의 미적 범주	30
3. 한국 미적 범주론의 사적 검토	
3.1 근대 한국미학의 형성과 전개	42
3.2 미적 범주론의 양상	46
3.2.1 근대 초기 미학과 미적 범주론의 형성	46
3.2.2 근대 미학과 멋의 계보	55
3.2.3 민족·민중미학과 한의 계보	64
3.2.4 탈근대 미학의 미적 범주	72

4. 한국미학의 미적 범주 체계 구성	
4.1 한국미학과 미적 범주의 양상	80
4.1.1 한국미의 특이성	82
4.1.2 한국적 자연주의와 멋	90
4.1.3 복합감정 양식과 한·그늘	102
4.1.4 긍정과 상승의 미의식과 흥·신명	108
4.2 한국미학의 미적 범주 체계	114
4.3 동아시아 미적 범주의 상관관계	121
5. 한국미학의 미적 범주의 의의	133
6. 결론	141
참고문헌	146

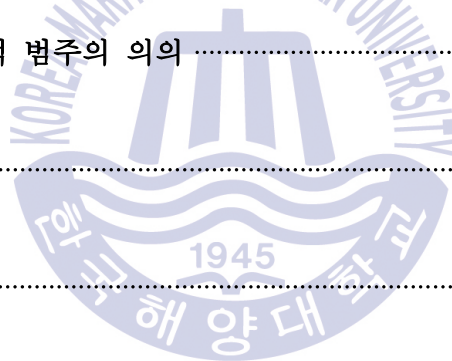


그림 목차

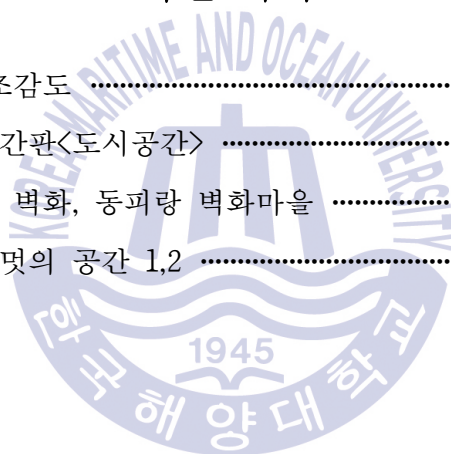
그림 1.	1-1 석도<廬山觀瀑圖>, 1-2 방종의<武夷放棹圖> 1-3 황원개<虛亭落翠圖>, 1-4 오빈<陡壑飛泉圖>	26
그림 2.	2-1 가츠시카 호쿠사이<시나가와에서 파도뒤로 보이는 후지산> 2-2 가츠시카 호쿠사이<붉은 후지산>	34
그림 3.	3-1 <鳥獸戲畫> 첫장면, 3-2 <鳥獸戲畫>	36
그림 4.	4-1 히로시게<토카이도 53역참 소노> 4-2 히로시게<토카이도 53역참 마리코, 유명한 찻집>	40
그림 5.	묘도인 <春景山水圖>	40
그림 6.	6-1 조맹부<秀石疎林圖>, 6-2 김정희<不二禪蘭圖>	89
그림 7.	김정희<大烹豆腐>	96
그림 8.	김정희<板殿>	97
그림 9.	9-1 이인상<九龍淵圖>, 9-2 이암<花鳥猫狗圖>	98
그림 10.	10-1 이정<問月圖>, 10-2 심사정<밤섬>	99
그림 11.	11-1 심사정<蝦蟆仙人圖>, 11-2 이경윤<觀月圖>	102
그림 12.	김홍도 <舞童>	103
그림 13.	13-1 민영익<露根墨蘭圖>, 13-2 이인상<雪松圖>	108
그림 14.	김홍도<布衣風流圖>	108
그림 15.	김홍도<자리짜기>	110
그림 16.	16-1 윤두서<老僧圖>, 16-2 신광현<招拘圖>	112
그림 17.	김홍도<船上觀梅圖>	113
그림 18.	김홍도<기와 이기>	135

도표 목차

도표 1. 데스와르(M. Dessoir)의 원환적 체계	15
도표 2. 조동일의 미적범주론	115
도표 3. 한국 미적 범주 원형 도표	116
도표 4. 동아시아의 미적 범주 분포도	132

사진 목차

사진 1. 군위읍 간판조감도	137
사진 2. 태화루 거리 간판<도시공간>	137
사진 3. 수원공방거리 벽화, 동피랑 벽화마을	138
사진 4. 북창동 맛과 멋의 공간 1,2	139



한국미학의 미적 범주 연구

박 지 은

국제지역문화학과

국문초록

한국미학의 형성 이후 미적 범주에 대한 논의가 지속되었다. 야나기 무네요시(柳宗悅)와 고유섭으로부터 시작한 범주론은 주관적이고 개별적인 형태로 이어지다 최근에 이르러 이를 종합해야 한다는 요구가 커졌다. 그럼에도 이러한 요구를 충족할 연구는 부족한 것이 사실이다. 본 연구는 한국미학의 미적 범주에 대한 종합적인 연구를 수행하고 서양과 동아시아 미학의 상호 비교를 통해 가능한 미적 범주의 체계를 도출하는 데 목적이 있다.

한국미학의 미적 범주 연구는 그 동안 예술장르뿐만 아니라 문헌학, 종교학, 문화연구 등의 다양한 측면에서 진행되어 왔다. 그럼에도 논자에 따라 체계 없이 기술되거나 개별 범주에 집중하여 한계를 보였다. 더불어 서구와 동아시아의 미적 범주들이 가지는 상관관계를 논의한 연구는 찾기 어렵다. 본 연구는 한국미학의 미적 범주를 중심에 두면서 동아시아 삼국의 미적 범주를 연관시키고 서양의 체계와 비교를 시도하였다. 이를 위해 데스워르의 원환적 체계를 원용하였는데 이는 동아시아 미적 범주의 분포를 살펴볼 수 있는 계기를 부여하였다. 그런데 중국의 미적 범주는 아직 체계를 형성하고 있지 못하다. 비체계의 체계를 지향하는 중국의 학적 경향을 반영하는가 하면 시대와 학자에 따라 광범위하게 나열되고 있기 때문이다. 이에 비하여 일본은 서양 학문의 수용으로 미적 범주가 일정한 체계를 형성하고 있다.

미적 범주들은 분명한 경계를 지니면서 분리되지 않는다. 오히려 상호 연관되거나 영향을 주고받는 운동성을 지닌다. 한국의 미적 범주인 한, 흥, 신명, 멋은 상반상성의 관계 속에서 길항한다. 이는 기운생동, 담(淡), 자련, 장미, 비홍, 고아 등의 중국 미적 범주와 유우쟁, 아와레, 오카시, 사비, 와비 등의 일본 미적 범주와 겹쳐 읽을 수 있다. 동아시아 삼국은 모두 화해(和諧)를 지향하면서 그 지향과 운동에서 차이를 드러낸다. 이를 데스워르의 원환적 체계 위에서 고찰하면 중국의 미적 범주는 비장미와 골계미가 약화된 경향을 보이면서 생명 내부에 깃든 우주와의 화해를 강조한다. 인간과 자연을 나누지 않고 자연의 숭고함을 경배하는 가운데 절제된 우아미를 추구한다고 볼 수 있다. 일본의 미적 범주는 데스워르의 도식에 따를 때 우아미와 비장미 쪽으로 치우쳐 있다. 골계미에 속하는 오카시를 제외하고 유우쟁, 아와레, 와비, 사비는 비슷한 분포를 가진다.

데스워르의 원환 체계에 준하여 살펴보았을 때 동아시아 세 나라의 공통 범주는 우아미에 해당하며, 한국은 자연주의를 기본으로 이러한 우아에서 골계에 이르는 영역의 진폭을 보인다. 한국 미학의 미적 범주 체계는 극과 극의 상생하는 움직임 속에서 균형과 조화의 화해를 추구한다. 하나의 음의 범주와 하나의 양의 범주는 어느 한쪽이 일방적으로 주도하는 불균형적인 것이 아닌 비동시적인 동시성을 가진다. 일체의 사물은 모두 같이 공존하거나 운동성을 가진다. 한국의 미적 범주는 멋을 중심으로 바깥으로 상생하고 안쪽으로 상반되는 범주들이 교합하면서 조화를 이룬다. 한국의 미적 범주는 하나의 범주가 음이 극에 달하면 양을 위해 물러가고 양이 극에 치달으면 음이 물러가는 것으로 움직인다.

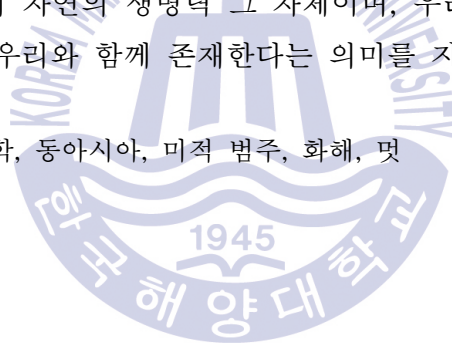
한국미를 논할 때 서로 반대가 되는 정서가 어울려서 뒤섞일 수 있는 미적 감정은 아주 특별하다. 반대편의 감정들이 한곳에 뒤섞여서 새로운 미적 범주를 만들어낸다는 것은 한국의 미적 범주가 역동적인 운동성을 가지고 있다는 의미이다. 멋은 인공적이지 않은 자연스러운 우주 생명의 자체로서 나타나며, 그 자체로 자연스러운 균형을 이룰 때 비로소 멋이 존재하게 된다. 한국의 멋은 진·선·미를 아우르는 한국의 미적 범주로서 가치를 지녀왔으

며 앞으로도 한국문화의 특징이 되어야 함이 분명하다.

오늘날 사람과 사람, 인간과 자연의 관계 속에서 갈등과 화합이 중요시 되고 있다. 그 동안 사회는 급속도로 서구화되어 가는 가운데 균형과 조화의 마음으로 음양의 이치를 제대로 익힐 시간을 갖지 못했다. 미적 범주의 차원에서 한국 사회는 각각의 범주들이 조화를 이루면서 화합하는, 서로 반대되는 범주들 간의 적절한 균형을 잃었다. 한국 미학의 미적 범주의 중심에 있는 멋을 실용주의 미학으로 전환하여 일상미학의 토대로 만들어가야 할 시점이다.

우리 안에 있는 고단함과 힘듦을 즉시 폭발해 내는 것이 아니라, 쌓은 것을 갈고 닦아서 마지막 순간에 그 힘을 응축시켜서 터져 나오는 담담함이 멋이다. 이는 또한 각각의 미적 범주들과의 어울림을 지향한다. 멋은 우리 주변의 모든 환경들이 자연의 생명력 그 자체이며, 우리의 삶 속에 꿈틀거리는 자연의 생명력이 우리와 함께 존재한다는 의미를 지속적으로 발산한다.

KEY WORDS: 한국미학, 동아시아, 미적 범주, 화해, 멋



A Study on the Aesthetic Categories of Korean Aesthetics

Ji-Eun Park

Department of International Regional Culture Studies

Abstract

Since Korean aesthetics was formed, the aesthetic categories of the discipline has been being discussed. Firstly created by Yanagi Muneyoshi and Koh Yu-seop, the theory of Korean aesthetic categories was gradually expanded to different arguments that were subjective and independent. Recently, there have been increased demands for integrating those arguments. However, there's still little or no research to meet the demands. The purpose of this study was to suggest the categories of Korean aesthetics in more probable and systematic ways by comprehensively researching them and comparing between Western and East Asian aesthetics.

So far, the categories of Korean aesthetics have been researched in a variety of disciplines including art, bibliography, religious science and cultural studies. However, such prior research have limitations in that they are inconsistent depending on their author or they deal with only some particular categories. Of course, no prior research on correlations between aesthetic categories of the East and the West is found. This study was

designed to investigate aesthetic categories of three East Asian countries, especially focusing on Korean aesthetics, and then compare them with those of the West. For this, the study borrowed Dessoir's circular categorical system based on which this research could analyze categories of which aesthetics of each East Asian nation consists. The analysis found that Chinese aesthetics has yet to be categorically systematic, reflecting Chinese scholastic trends of orienting being non-systematic. Chinese aesthetic categories greatly vary depending on period and scholar. In contrast, Japanese aesthetics has its categories systematized under the early introduction of Western disciplines.

Aesthetic categories have no boundaries to make them clearly separate from one another. They are, rather, correlated or interactively influential. Mutual development under confrontation is a relationship found between the categories of Korean aesthetics like Han(恨), Heung(興), Sinmyung(神命) and Meot(몯). Such relationship may be the case for the categories of Chinese aesthetics like vigorousness, daam, jaryeon, jangmi, biheung and goa and those of Japanese aesthetics like yooukeng, aware, okashi, sabi and wabi. These aesthetic categories of the three East Asian nations all orient harmony under diversity. However, the extent of the orientation is different among the three countries. From the view of Dessoir's circular categorical system, Chinese aesthetic categories have lack of tragic or comic beauty, but put more emphasis on harmony with the universe that dwells in life. They don't separate between man and nature, but admire the sublimity of nature, pursuing a moderate beauty of elegance. From the perspective of Dessoir's framework like above, Japanese aesthetic categories put much more importance on elegant or tragic beauty. This is true to all of the Japanese categories like yooukeng, aware, wabi and sabi, except okashi that focuses on comic beauty.

Considered from the view of Dessoir's circular categorial system, aesthetic categories of the three East Asian countries have elegant beauty in common. The categories of Korean aesthetics cover from elegant beauty, which is based on naturalism, to comic beauty. They pursue balance and harmony under coexistence of the extreme opposites. In Korean aesthetics, it's not that negative categories unilaterally lead positive ones and vice versa, but that the opposite categories interact in balance between synchronization and non-synchronization. All things exist and move together, according to Korean aesthetics. Both outer coexistence centering around taste and inner combination or harmony are found in the categories of Korean aesthetics, where if one category becomes extremely negative, it gives way to another category that is positive and vice versa.

Korean aesthetics is so unique that it allows opposite aesthetic emotions to get along and mix with each other in discussing Korean beauty. That such opposite emotions mix together into new aesthetic categories represents how dynamic Korean aesthetic categories are. Taste is, from an aesthetic view, life of the universe itself that is not artificial but natural. It can exist only when having natural balance of itself. In Korea, taste has been highly recognized as an aesthetic category into which possible sub-categories like truth, good and beauty are integrated. It deserves to keep remaining as a key characteristic of Korean culture.

Today, conflict and harmony are important issues in relationships between humans as well as between man and nature. Amid a rapid Westernization of our society, we haven't had time to properly learn the principles of Yi and Yang with the spirit of balance and harmony. In association with this, Korean aesthetics has so far failed to make its confronting categories balanced and harmonized with one another. Now it's time to try converting the categories of Korean aesthetics into those closer to daily life

by applying taste as the very core of the aesthetic categories in practical ways.

From the perspective of aesthetics, taste is like sort of simplicity that results not from the instant explosion of pain and distress we human beings have inside, but from the final discharge of power that we have long accumulated and finely nurtured. Taste seeks to harmonize itself with each aesthetic category. Aesthetically, taste keep reminding us of the facts that every environment around us is natural vitality itself and that the vitality is with us as it is always available in our life.

KEY WORDS: Korean aesthetics, East Asian, Aesthetic categories, Orient harmony, Meot



제 1 장 서론

1.1 연구배경과 연구목적

미학은 미에 관한 학문이다. 그 대상은 미이지만, 미가 주로 예술에서 찾아질 수 있는 점과 미의 개념이 추상적인 면에서 애매함을 지니고 있다. 미는 여러 가지 측면에서 파악되기 때문에 미학의 연구방향은 미적 대상을 파악하는 주체의 태도 혹은 작용의 측면으로부터 그 해석의 방향이 다르게 나타난다. 미는 주관과 객관 양면의 상관관계에서 성립하는 것으로 미학 상의 문제는 양면의 연구가 병행되어야 한다.¹⁾

미는 감정 또는 정조(情調)에 의해 이해되는 사물의 속성이라 주관적이면서도 이성을 통한 진리로서의 객관성도 가진다. 주관적 미는 아름다운 것이라고 불리는 대상과 그 대상에서 미적 감동을 받은 일련의 사람들과의 관계이며, 객관적 미는 아름다운 것이라 불리는 대상 그 자체 속에서 인간에게 아무런 영향을 끼치지 않는 독립적인 성격을 가진다.²⁾

여러 가지 측면을 놓고 그것들을 파악하기 위해서 분류를 하고 몇 개의 커다란 집단들로 구분지어서 명료한 질서를 만들기 위해서는 현상들에 대한 범주를 구분하는 분류가 이루어져야 한다.³⁾ 미적인 것은 가령 어떤 사물이 아름답다고 할 때 그 대상은 적절한 관찰자의 감정과 정서에 일정한 특징적 효과를 가진다. 그때의 감정과 정서는 보편적인 인간의 감정이라 볼 수 있다.⁴⁾

미적인 것의 다양성과 주관성은 개별 예술을 논의하는 과정에서 잘 나타난다. 예술학과 미학의 상호관계를 통하여 미적인 것을 체계화하려는 욕구는 여

1) 다계우찌 도시오(竹内敏雄), 안영길 외 역, 1990, 『美學·藝術學 事典』, 서울:미진사, p.198.

2) H.오스본, 김광영 역, 1994, 『미학입문』, 서울:박우사, p.104.

3) W. 타타르키비츠 저, 손효주 역, 1997, 『미학의 기본 개념사』, 서울:미진사, p.13

4) H.오스본, 김광영 역, 앞의 책, p.104.

러 가지 양상으로 전개되어 왔다. 그 양상은 주관적인 다양성 그 자체를 기술하는 데서 시작하여 가능한 범주들을 체계로 정리하려는 경향을 보였다. 예술 장르의 경계면에서 미학은 지속적으로 미적 범주를 궁구하였다. 현상적 사실들을 넘어서는 논리와 체계에 대한 학적 욕구가 있기 때문이다. 그런데 미적 범주를 논하기 위해서는 통시적이고 공시적인 논의들을 통합하고 연관시킬 수 있는 방법론이 필요하다. 이 연구는 다양한 양상으로 논의되어온 한국미의 범주들을 가능한 범위에서 정리하고 아직 체계적으로 정리되지 않은 한국의 미적 범주를 체계화하는데 목적을 지닌다.

미적인 것은 개인이 세계와 맺는 관계의 주관적인 양상이라고 할 수 있다. 이는 다양한 삶의 맥락 속에서 발생한다. 일반적으로 미적인 것은 미와 상통하는 본질적인 성격을 가지면서 미로 나타나는 모든 영역을 아우르는 미학적 고찰의 대상을 총괄한다. 이러한 의미에서 미는 미적인 것이라는 말의 하위개념으로 볼 수 있으며, 숭고, 비장, 골계, 우아 등과 함께 미적인 것의 하위 범주로 분류된다. 미적 범주의 분류는 우리의 감성세계 안에서 벌어지는 현상의 질적 특성을 바깥 세계와의 관련에서 가닥 잡으려는 작업이다. 미학에서 오랫동안 끊이지 않았던 논란 중 하나는 미적 범주에 관한 논의가 논리적이면서 보편적인 설득력을 가질 수 있는냐는 문제이다. 이런 논란에도 불구하고 확실한 점은 그 누구도 미 자체에 대하여 부정하고 있지 않다는 사실이다. 미적 범주는 외형적인 분별 기준이나 감정 표출 방식에 그치지 않고 사상적 의의를 지니고 있다. 또한 사유와 존재의 근본 형식을 의미하는 철학 상의 범주 이론을 미학에 적용한 것으로 여러 가지 계통에 따라 그 이론도 매우 다양하게 나타난다.

미 자체가 지극히 추상적임을 감안할 때, 미를 객관화시키기 위한 논의들이 각각의 다른 양상을 띠는 것은 당연하다. 주관적인 기준으로 예술작품을 평가할 수 없으며 타당한 평가 기준이 있음으로써 논의를 펼칠 수 있는 기회가 주어지게 된다. 아름다움을 논의하는 일은 이러한 작업의 한 부분일 뿐일지도 모른다. 그것은 숭고함일 수도 있고, 서러움일 수도 있고, 희열일 수도 있고, 잔잔함일 수도 있다. 심지어 기괴함일 수도 있으며, 더 나아가 추함을 아우를 수도 있다. 미적 범주는 이러한 작업이 개인적인 차원에서 점점 보편적인 승인을 얻

게 되면서 나타난다.

미적 범주라고 할 때 흔히 두 가지 의미를 내포한다. 넓은 의미의 미적 범주는 미적 취미, 미적 교육, 미적 지각, 예술적 창조, 예술작품 등 무수히 많은 개념을 포괄한다. 반면 좁은 의미의 미적 범주는 미적 속성에 관계된 몇 가지 기본적인 개념들로 압축되는데 아름다운 것, 숭고한 것, 희극적인 것, 비극적인 것 등이 대상이 된다. 이런 점을 고려할 때 모든 개념들을 하나의 범주체계로 묶는 일은 어렵다. 따라서 범주의 체계화 가능성에 대해 부인하거나, 개념들의 특성에 따라 몇 가지의 범주체계로 분류하며 (메타범주(metacategory), 미적 활동 범주, 미적 관계 범주, 예술적인 것에 관한 범주), 파생적이거나 변형적 개념들을 제외하고 미적 속성을 표현하는 가장 기본적인 개념들을 중심으로 범주들을 통일된 체계로 구성한다.⁵⁾

서구로부터 들어온 범주라는 말은 그리스어 카테고리아(Kategoria)를 옮겨온 번역어로 ‘같은 특성을 지닌 부류나 범위’를 뜻한다. 개별적인 연구는 각각의 방법으로 미적 범주를 펼쳐 놓고 있다. 한국미학이 정착한 이래 다양하게 논의된 개별적 범주들을 하나의 전체구조 속에서 살펴볼 필요가 있다. 본 연구는 한국미의 특징으로 거론된 화해, 멋, 한, 신명, 그늘, 흥 등을 종합하여 고찰해보고자 한다. 이렇게 함으로써 서양미학의 범주체계로 포괄하기 어려운 개념들을 한국의 미적 범주의 고유한 체계를 통해 이해할 수 있을 것이다.

본 연구는 한국미학의 범주론에 대한 종합적인 연구를 수행하고 가능한 체계를 도출하는 하는 데 그 목적이 있다. 한국미에 대한 범주 연구는 개별 예술장르뿐만 아니라 문헌학, 종교학, 문화연구 등 여러 다양한 측면에서 진행되어 왔으며 이를 통해 다양한 미의식과 범주⁶⁾가 도출되었다. 여러 방면의 연구자들은 한국의 미의식과 범주를 미적·정신적 가치를 통해 다양하게 추출했다. 이런

5) 박성현, 1998, 「미적 범주 체계의 철학적 의미」, 한국미학회, Vol.24 No.1, p.59.

6) 다께우찌 도시오(竹内敏雄), 안영길 외 역, 앞의 책, p.225, 미의식-일반적으로 미에 대한 개인의 判斷基準을 이르는 말이다. 미적 태도(ästhetische Verhalten)에 대한 의식과정을 의미하고, 철학적 관점에서는 미적 가치에 관한 직접적 체험을 의미한다. 다께우찌 도시오(竹内敏雄), 안영길 외 역, 앞의 책, p.269, 미적 범주-사유 또는 존재의 근본 형식을 의미하는 철학상의 범주 개념을 미학에 적용한 미적인 정신적 가치를 내용으로 한다. 공통의 원리적 구조나 성격을 가지면서, 무한한 다양성 속에 존재하는 미의 특수성들을 몇 개의 미적 유형 개념으로 분류한 것이다.

연구들은 주로 한국인의 미의식이라는 양상으로 진행되어 왔다. 한국미의 범주들을 서양미학의 범주와 한·중·일의 미의 범주와 대응하여 공통성과 고유성을 비교하고 고찰할 단계이다. 먼저 한국 미학의 사적 전개를 통해 한국의 미의식과 미적 범주에 대한 논의의 흐름을 정리하고자 한다. 이를 통하여 한국의 미적 범주의 중심원리를 구성하는 체계를 도출할 수 있을 것이다. 이와 병행하여 중국과 일본 등 동아시아의 미적 범주를 비교하여 삼국의 미적 경향을 이해하고자 하는데 이는 동아시아 미학 속에서 한국미의 위상과 경향을 파악하려는 의도를 지닌다.

한국미의 범주를 서양과 동아시아 삼국을 비교하는 데 있어서 데스와르(M. Dessoir)의 원환적 체계가 유용하다. 그의 이론틀을 바탕으로 동아시아의 미적 범주와 대치시켜 보고자 한다. 동아시아 미적 범주의 체계화에 서구 미학과 대비하거나 그것을 수용하는 과정을 따지는 일은 필수불가결하다. 미학이라는 학문이 없었던 동아시아가 서구의 개념체계를 받아들임으로써 나름의 독자성을 발휘할 수 있었던 점을 간과할 수 없다. 본 연구는 이러한 점을 주목하면서 한국미의 특수성을 미적 범주라는 개념으로 고구하고자 한다. 칸트 이후로부터 현대에 이르기까지 미적 범주와 개별 범주의 속성을 이해하기 위해 범주 간의 연관성을 밝히고 일정한 체계를 정립하기 위한 수많은 시도가 이루어졌다. 본고는 기존 연구자들이 말한 다양한 견해들을 비판적으로 수용하면서 미적 범주들을 고찰하여 범주들의 체계화 가능성을 찾고자 한다. 미학이 미학 그 자체로 의미 있는 것이 아니라 우리 삶과 연관이 있어야 하듯이, 한국의 미적 범주론 또한 문화적 의미로 해석될 수 있을 때에 비로소 우리의 삶에 기여할 수 있을 것이라 생각한다.

1.2 연구사와 연구방법

동아시아에서의 미라는 용어는 서구의 개념처럼 사용되어지던 것이 아니다. 동양에 미를 보편적인 관념으로 전제하고 특수성으로의 미가 있다는 사고는 문제가 있다. 서구의 제도적 틀을 바탕으로 동양의 미적 범주를 그 틀 속에 집어 넣는 것도 무리다. 비록 동아시아적 사유방식이 감성과 예술에 어떤 논리적 체

계를 필요로 하지 않는다고 하더라도 미적 범주의 체계를 세우는 작업은 삶의 폭넓은 이해를 위한 적극적 노력이라고 할 수 있다.

여러 학자들은 한국의 미적 범주를 음악, 문학, 회화, 조각, 건축, 무용 등 각 영역의 방법론을 따라서 세분화하고 특수화하여 논의하였다. 다양하게 전개된 미학적 논의들을 본 연구는 비판적으로 수용하면서 미적 범주의 체계 정립 가능성을 제고하고자 한다. 그 동안 한국미의 미적 범주는 자의적이고 주관적인 형태로 서술되거나 특정 개념 위주로 서술한 경우가 주류이다. 나름의 체계를 연구는 최근에 이루어지고 있으나 아직 종합적이지 못하다.

(1) 미적 범주를 자의적이고 주관적으로 서술한 경우이다. 고유섭⁷⁾은 무기교의 기교, 민예적인 것, 비정제성, 적조미, 적요한 유모어, 어른같은 아해, 무관심성 등을 제시했다. 고유섭의 미적 범주는 개별 대상에서 발현하는 특수한 양상을 직관적으로 추출하였다. 특정 개념인 멋에 상응하는 구수한 큰 맛을 처음 제기하였는데, 그의 연구는 미적 범주 개념을 최초로 받아들인 학술적 업적에서 커다란 의의가 있다고 하겠다.⁸⁾ 조운제⁹⁾는 은근과 끈기, 애처러움과 가냘픔, 두어라, 노세등 한국문학을 통하여 미적 범주로 찾았다. 그가 언급한 개념들은 문학적 특성에 치우친 자의적 양상을 지니는 것으로 그 의미를 학적인 수준으로 유인하지 못하였다. 하지만 고유섭에 이어서 미적 범주의 논의가 좀 더 다양하게 진전될 수 있는 계기가 되었다.

(2) 미적 범주를 특정 개념 위주로 탐구한 경우이다. 멋, 한, 그늘, 신명, 흥, 풍류 등을 각각 주목하였다. 멋을 처음 한국미의 범주로 제시한 이는 신석초¹⁰⁾

7) 고유섭, 1986, 『한국미의 산책』, 서울:일신서적공사, 고유섭, 1993, 「예술적 활동의 본질과 의의」, 『고유섭 전집』, 제3권, 서울:동방문화사, 고유섭, 2005, 『구수한 큰맛』, 서울:다흐미디어.

8) 오병남, 2005, 「고유섭(高裕燮)의 미학사상에 대한 접근을 위한 하나의 자세」, 美學, Vol. 42, 김임수, 2001, 「고유섭과 한국미학」, 황해문화, Vol.33, 최병길, 1995, 「고유섭의 미의식 연구」, 동서철학연구, Vol.12 No.1, 윤범모, 2008, 「고유섭의 한국미로 다시 읽기」, 인물미술사학, Vol.4, 권영필, 1992, 「又玄 高裕燮의 美學」, 美術史學研究, Vol.- No.196, 민주식, 2000, 「한국미학의 정초-고유섭의 한국미론-」, 동양예술, Vol.1, 신나경, 2007, 「한국미의 범주로서의 자연」, 민족미학, Vol.6.

9) 조운제, 1955, 『국문학개설』, 서울: 東國文化社.

10) 신석초, 1941, 「멋설」, 문장 제3권, 제3호, 최승호, 1994, 「신석초 시와 ‘멋’의 미학」, 冠嶽語文研究, Vol.19 No.1, 윤성현, 2008, 「신석초 시에 드러난 고전의 현대적 변용」, 韓國 詩歌研

이다. 그는 풍류라든지 흥취(興趣)라는 중국 개념과의 유사성을 논하면서도 그 의미가 다르다고 생각하였고, 조선무용에 “다른 무용 형식에서 볼 수 없는 특수한 격” 11)이 내재한다고 하여 멋을 격과 연결시키는 단초를 제공했다. 이희승은 조윤제와의 멋 논쟁 과정에서 멋을 중국말의 풍류, 흥취에 빗댄 신석초의 설을 발전시켜 멋의 요소인 흥청거림과 필요이상¹²⁾으로 거론함으로써 멋을 흥취, 사치, 여유로 연결시켰다. 멋을 학적 차원에서 한국미의 범주로 부각한 이는 조지훈이다¹³⁾. 그는 우리말에서 미의 가치를 나타내는 일반적인 어휘인 멋을 내세워 한국의 미적 범주를 체계화하고자 했다. 한국의 미의식을 우아, 골계, 비장으로 묶고, 아름다움, 고움, 멋에 대한 논의를 전개하였다. 그는 한국적 미의 범주인 아름다움, 고움, 멋을 발판으로 미적 범주의 외연을 넓혔다. 형태미는 맵시, 구성미는 태스갈, 표현미는 결, 정신미는 멋으로 확장했다.¹⁴⁾ 이에 비해 한지훈¹⁵⁾은 멋안에서 풍류를 논하였고, 민주식¹⁶⁾은 조지훈이 우리말에 미를 표상할 수 있는 어휘로 들고 있는 아름다움, 고움, 멋 외에 예쁨이라는 미적 범주를 추가하였다. 그리고 민족의 미의식인 멋이 생활이념으로 변화해왔으며, 풍류와 불가불의 관계가 있다고 하였다.¹⁷⁾ 이 밖에 멋을 논의한 연구자는 정병욱, 최하림, 최정호¹⁸⁾ 등이 있다.

김열규, 천이두, 최길성¹⁹⁾은 한(恨)을 우리 민족의 본질적인 정서로 보았고, 윤명원²⁰⁾은 한을 음악적 특징이라고 생각한다. 김지하²¹⁾는 신명에 대한 철학적

究, Vol.24.

11) 신석초, 위의 글, p.153.

12) 이희승, 2000, 『一石 李熙昇 전집9』, 서울대학교출판부, p.227.

13) 조지훈, 1959, 『시의 원리』, 서울:신구문화사, 조지훈, 2010, 「멋의 연구」, 『한국학연구』전집8., 파주:나남, 조지훈, 2016, 「멋說」, 『수필의 미학』, 조지훈 전집4. 파주:나남.

14) 백기수, 1989, 『美學序說』, 서울대학교출판부.

15) 한지훈, 2015, 『풍류, 그 형이상학적 유혹』, 고양:소나무.

16) 민주식, 2000, 「풍류(風流) 사상의 미학적 의의」, 美學·藝術學研究, Vol.11, 민주식, 1988, 「朝鮮時代 民藝의 美的性格」, 人文研究, Vol.10 No.1, 민주식, 1994, 「한국적 '미'의 범주에 관한 고찰」, 美學, Vol.19 No.1, 민주식, 2008, 「추의 미학, 예술학적 의의 : 미(美)와 추(醜), 아(雅)와 속(俗)」, 美學·藝術學研究, Vol.27.

17) 민주식, 1994, 위의 글, p.25.

18) 정병욱, 1999, 『한국고전시가론』, 서울:신구문화사, 최하림, 1974, 『韓國人의 멋』, 서울:知識産業社, 최정호 편, 1997, 『멋과 한국인의 삶』, 서울:나남출판, 최정호가 엮은 『멋과 한국인의 삶』은 여러 연구자들이 다양한 측면에서 '멋'을 어떻게 통찰하는지에 대해 다루었다.

19) 김열규, 1983, 『恨脈源流』, 서울:主友, 천이두, 1993, 『한의 구조연구』, 서울:문학과지성사, 최길성, 1991, 『韓國人의 恨』, 서울:예전사.

해석을 심화시키면서 흰그늘이라는 개념으로 확대하였다. 조동일²²⁾은 산수시를 경치, 흥취 등 다각도로 다루면서 흥의 개념을 분석했으며, 뒤이어 정우봉과 심광현²³⁾이 흥에 대해 논의하였다.

(3) 이 밖에 각 장르에서 미적 범주들의 개념을 나름의 체계를 가지고 확대시킨 경우가 있다. 조동일²⁴⁾은 예술, 철학과 종교를 연결시켜 아리스토텔레스극의 카타르시스, 인도 산스크리트 연극의 라사, 한국 전통극의 신명풀이를 비교하면서 신명을 심층 규명하는 계기가 되었다. 또한 그는 미적 범주체계를 논의했다. 서구의 미적 범주 이론을 수용한 방법으로 한국 전체의 미적 범주로 보기 어려운 일반이론이라 하겠다.

신은경²⁵⁾은 풍류를 공통으로 삼아 동아시아 문화권의 고유한 미적 체계를 세우고자 하였다. 동아시아의 범주 비교에서 일본에 치우치는 형평성의 문제가 있으며, 풍류의 하위개념으로 한을 포함시키는 과정에서 하위범주와 상위 개념의 결과에 무리한 전개 과정이 보인다. 신나경²⁶⁾은 미적 범주의 양상을 여러 각도에서 연구하였다. 일본의 미적 범주는 인간의 정신과 감성에 초점이 맞추어져 있으며, 한국은 미적 속성에 주목하여 미적 이념으로 범주화한 것이라 말하면서 멋, 풍류를 미적 범주에 넣지 않았다. 또한 한국의 자연과 무심, 민예 등을 주제로 다루면서, 하나의 주제에 하나의 범주만 논의되고 있는 점에서 여러 범주들의 연관성에 대한 논의의 결여를 보인다. 이주영²⁷⁾은 한국의 미의식

20) 윤명원, 1988, 「한국 전통음악에 나타난 한(恨)의 음악적 구조」, 韓國民俗學, Vol.30 No.1.

21) 김지하, 2005(1), 『흰 그늘의 미학을 찾아서』, 서울:실천문학사, 김지하, 2004, 『탈춤의 민족미학』 실천문학사, 김지하, 1999(1), 『울려란 무엇인가』, 서울:한문화, 김지하, 1999(2), 『예감에 가득 찬 숲 그늘』, 서울:실천문학사.

22) 조동일, 1992, 『한국시가의 역사의식』, 서울:문예출판사.

23) 정우봉, 1996, 「조선후기 시론에 있어 흥과 그 연관개념」, 民族文化研究, Vol.29, 심광현, 2005, 『흥한민국』, 서울:현실문화연구.

24) 조동일, 1996(1), 『카타르시스 라사 신명풀이』, 서울:지식산업사. 조동일, 1996(2), 「한국문학의 양상과 미적범주」, 『한국문학이해의 길잡이』, 서울:집문당

25) 신은경, 2014, 『風流: 동아시아 美學의 근원』, 서울:보고사.

26) 신나경, 2016, 「서구근대미학의 수용에서 ‘미적범주론’의 양상과 의미」, 동양예술, Vol.31. 신나경, 2007, 「한국미의 범주로서의 ‘자연」, 민족미학, Vol.6, 신나경, 2011, 「야나기 무네요시의 민예론에서 ‘무심의 미」, 민족미학, Vol.10.

27) 이주영, 2011, 「한국적 미의식의 다양성과 유형별 분류에 대한 연구」, 美學·藝術學研究, Vol.34.

을 서양과 비교 고찰하였다. 이주영은 한국의 다양한 미의식의 근거가 어디에서 도출되었는지 제시하지 않고, 자연, 인간, 삶을 포괄하는 미적 상위개념으로 풍류를 언급하고 있다. 그리고 서양미학의 범주에 포괄될 수 없는 독특한 개념들을 해학미로 마무리를 하면서 풍류를 한과 해학으로 포괄한다는 견해를 밝혔으나 미적 개념들을 우주적 미의식으로 통일시키고자 하는 관점은 한국 미의식의 진보된 일면이라 하겠다.

이와 같은 연구사를 종합하면, 한국의 미의식의 다양한 범주들이 도출된 근거가 희박하나 한국미의 범주에 대한 종합 의지가 드러나기 시작하였다고 볼 수 있다. 개인의 경험에 비추어 자의적이며, 단편적인 개념들로 언급된 연구에서부터 특정 개념 위주의 연구를 거쳐 다양한 관점에서 나름의 체계를 서술하는 연구로 점차 인식전환이 이루어진 것은 사실이다. 그럼에도 불구하고 아직 한국미의 미적 범주를 서구와 비교하고 동아시아 미학 속에서 위상을 제시하면서 양상과 체계를 도출하는 과제가 남아있다. 이에 더 나아가 다양한 영역을 아우르며, 그 영역들을 연결시킨 폭넓은 관점으로 한국의 미적 범주에 대한 연구가 필요하다. 한국의 미적 범주가 재정립되려면 흩어져 있는 미적 범주들 속에서 어떤 요소가 서로 관련이 되는지 어떻게 통합되는지에 관한 논의가 뒤따라야 한다.

한국미의 범주를 체계화하기 위하여 본 연구는 서구의 미적 범주론을 먼저 살펴보았다. 이를 보편으로 간주하는 인식이 아니라 선행 체계를 원용하려는 의도이다. 서구에서 통용되는 미적 범주를 동아시아에 그대로 적용할 수는 없으며 다만 그것을 대타의식의 대상으로 삼을 수 있을 것이다. 본 논고에서는 우선 미적 범주들이 나타난 시대별로 구분하고, 한국의 미적 범주의 특성에 따라 각각의 양상을 제시한다. 한국의 미적 범주들은 일음일양지위도(一陰一陽之爲道)의 음양이론에 따른 상반상성(相反相成)의 조화 속에서 운동하고 있다. 이것을 상생의 관계와 음양의 관계로 나누어서 균형적인 동시성을 가진 운동성인 하나의 원으로 보고 논하고자 한다. 음양오행설이 나타내고자 한 것은 전체가 결국 자연의 변화 자체이거나 그를 통한 일정한 경향성-어떤 의지이든 물질적 법칙이든 자연의 생명력, 곧 끊임없는 생성-이다. 음양오행설의 변화는 직선적

이거나 나선형의 모습을 띠지 않는다. 원의 운동을 통한 변화 도식이며, 순환론의 도식이다.²⁸⁾ 음양오행설은 일련의 유사한 현상들을 범주 계열화하여 그것들의 연관성을 살피기 위한 상징체계의 방법에 불과하지만, 이를 통해 동아시아 미학의 경향과 특성은 살펴볼 수 있을 것이다. 동아시아 미학 내부에서 한·중·일을 비교하는 방법을 부가함으로써 한국미의 범주 양상이 보다 선명하게 부각될 수 있다. 본 연구는 서구와 동아시아를 중첩 비교하는 방법을 통하여 한국미의 양상과 범주를 체계화하고자 한다. 이러한 방법에 따라 본 연구는 다음과 같이 서술된다.

제1장 1절에서 한국미학의 범주에 대한 연구를 위한 배경과 목적을 제시하였다. 제1장 2절은 연구사와 연구방법에 대하여 고찰하였다. 제2장의 미적 범주론의 양상을 고찰하기 위해서 제2장 1절은 서구의 미학자들이 어떤 방법으로 미적 범주를 논하고 있는지에 대해 고찰한다. 서구 근대 미학과 비교 고찰하기 위해서 데스와르(M.Dessoir), 하르트만(N.Hartmann), 폴켈트(J.Volkelt) 등을 참조하였다. 제2장 2절은 동아시아에서 서구의 미학을 가장 먼저 받아들인 일본 미학의 범주를 정립한 미학자들의 방법을 예로 들고, 중국과 일본의 미적 범주가 어떤 방식으로 적용되고 있는지에 대해 살펴보았다. 제3장은 한국의 미적 범주론의 사적 검토를 전개한다. 한국의 미적 범주를 비교 고찰하기 위해서 제3장에 1절에서 근대 미학의 전개과 근대 한국미학의 형성에 대해서 통시적으로 고찰하고, 제3장 2절에서 초기미학과 미적 범주론의 형성, 근대미학과 멋의 계보, 민족 민중미학과 한의 계보, 탈근대미학의 미적 범주를 매 시기마다 미적 범주를 논한 미학자들의 개념들을 논의한다. 제4장 한국미학의 미적 범주 체계구성을 함에 있어서 제 4장 1절에서 한국미의 특이성을 논의하면서, 복합적 감정양식인 한, 그늘과 긍정과 상승의 미의식인 흥과 신명이 어떻게 한국적 자연주의의 멋으로 통합되는지에 대해 고찰한다. 제4장 2절에서 데스와르의 원환적 체계의 적용과 함께 한계점을 인식하면서, 동서양의 비교를 통해 한국미학의 미적 범주 체계를 정리하고, 3절에는 한·중·일 동아시아 삼국의 미적 범주 체계를 서양의 미적 범주체계와 비교하여 논의한다. 이러한 연구를 바탕으로 제5

28) 양계초, 풍우란 외, 김홍경 역, 1993, 『음양오행설의 연구』, 서울:신지서원, p.6

장에서는 한국미학의 미적 범주 체계 정립의 의의를 말하고자 한다. 제6장은 논의된 미적 범주를 바탕으로 종합적인 관점에서 결론을 맺는다. 한·중·일 미적 범주들의 장르별 예시는 전체적 시대별로 다 열거하지 못한 부분이 아쉽지만 다음 연구에서 다루어 보기로 하겠다. 한국미의 범주들은 서로 반대되는 성격들의 범주들과 긴밀한 운동성을 가지고 있다. 한 곳에 머물러 있지 않고 움직이는 생명과도 같다. 삶에 어둠과 밝음이 함께 공존하듯이 한국의 미적 범주 또한 순환하면서 움직이고 있음을 모색해 보고자 한다.



제 2 장 미적 범주의 양상

2.1 서구의 미적 범주

바움가르텐(A.G.Baumgarten)은 미학(Aesthetica, I, 1750, II, 1758) 첫머리에서 “미학은 감성적 인식의 학문이다”²⁹⁾ (Aesthetica est scientia cognitionis sensitivae)라고 정의한다. 특수한 학문의 이름으로 삼은 라틴어 학명인 아이스테티카(aesthetica)는 감각적인 자각을 의미하는 그리스어 아이스테시스(aisthesis)에서 유래했다.

넓은 의미에서의 미는 고유한 특질에 덧붙여 여러 가지 조건에 의해 변용되며, 경험적 사실에서는 매우 다양한 양상을 나타낸다. 미적 범주는 미적인 정신적 가치를 내용으로 하는 공통의 원리적 구조 내지 성격을 가지면서, 무한한 다양성 속에 존재하는 미의 특수성을 충고·비장·골계 등 몇 개의 미적 유형 개념으로 분류한 양상이다.³⁰⁾ 미적 현상의 영역은 매우 다양한 양상을 보인다. 아름다움의 대상에는 자연의 경치뿐만 아니라 예술작품, 목소리, 사교, 신체 등이 모두 포함된다. 이런 대상들이 가지는 미 자체도 다양한 종류가 있다. 예컨대 일반적으로 색을 나눌 때 어떤 주어진 원칙을 따르는 구분이 있다. 무지개의 일곱 색깔, 순수색과 혼합색, 포화색과 불포화색, 단순색과 복합색 등이 그것이다. 이외에도 주홍, 자주, 진홍, 산호색 등과 같이 개별적인 색들도 있다. 하지만 모두 묶어 하나의 체계를 이루거나 전체 색의 체계로 포괄하는 일은 불가능하다. 이와 같이 미도 감각적인 미와 정신적인 미, 주관적인 미와 객관적인 미 등과 같이 구분하거나 우미(優美)나 정묘(淨妙) 등과 같이 개별적인 특성을 뽑아내기도 한다. 하지만 이런 것들을 전체로 묶어 하나의 체계로 통합하기는 어렵다.³¹⁾

29) 편집부, 1988, 『미학사전』, 서울:논장, p.75.

30) 위의 책, p.383.

미적 범주는 무수한 미의 다양성 중에서 많은 수를 포괄하는 일반적인 다양성이라 할 수 있다. 여기서 말하는 범주는 기본적인 사유와 판단의 바탕에 깔려 있는 보편적인 개념에 해당하는 인식틀에 가깝다. 미적 범주는 사유 또는 존재의 근본 형식을 의미하는 철학의 범주 개념을 미학에 적용한 것이므로 여러 가지 사유 계통에 따라 그 이론도 매우 다르다. 음악적, 회화적, 시적 범주를 드는 하르트만의 이론이나 모든 구별을 거부하는 크로체(B. Croce)의 주관주의 이론과 같은 극단은 별도로 하더라도, 상위 개념으로부터 논리적 연역을 통해 얻어진 추상 개념 체계를 미의 종류로 보거나, 경험적 사실의 다원적 분류를 시도하는 방법이 있다. 범주의 설정 방법과 분류 기준이 상이함에 따라 기본적 범주에 들어 있는 미의 종류가 같지 않은 것이 사실이다. 하지만 미적 범주는 외형적인 분별 기준과 감정 표출 방식에 그치지 않고, 그 자체로서의 사상적 의의를 가지며, 미적 범주를 통해 예술 사상을 깊게 파악할 수 있기 때문에 미적 범주를 통한 예술작품 논의는 유용하다. 이처럼 미적 판단의 객관적 유형화 시도라는 중요성 때문에 미적 범주에 관한 논의는, 많은 미학자들에게서 끊임없이 논의되어져 왔다.³²⁾

일원적 방법으로 피셔(Th. Vischer)의 범주론을 들 수 있다. 그는 헤겔(G. Hegel)처럼 본래의 미를 내용인 이념과 그 감각적 현현인 형상이 융합·조화된 고요한 통일 상태로 생각한다. 본래의 미의 통일성은 이념과 형상의 모순에 의해서 깨뜨려진다. 형상의 유한성에 이념의 무한성이 대립해서 생겨난 미가 숭고인데 숭고는 미의 부정으로 나타난다. 반대로 형상이 이념을 부정할 때 골계가 생겨난다. 숭고는 다시 객관적 숭고, 주관적 숭고, 그리고 주객관적 숭고로 전개되는데, 주객관적 숭고가 비장이다. 골계 또한 객관적 골계, 주관적 골계, 그리고 주관과 객관의 통일인 절대적 골계의 3단계로 전개되는데, 이 때 나타난 절대적 골계가 유머이다.³³⁾

31) W.타타르키비츠 저, 손효주 역, 앞의 책, pp.191-192.

32) 미적 범주론의 범주의 설정 방법 및 분류 기준의 차이에 따라 기본적 범주에 해당하는 미의 종류도 각각 다를 수 있으며, 그 설정방법의 기본 태도에 따라 대략 (1)일원적, (2)다원적, (3)복합적, (4)원환적 방법 등 네 가지 종류로 구별 할 수 있다. 김문환 편, 1989. 『미학의 이해』, 서울:문예출판사, p.183.

33) 다케우치 도시오(竹内敏雄), 안영길 외 역, 앞의 책, p.269.

폴켈트(J.Volkelt)의 다원적 방법은 미적인 것을 여러 가지 관점(내용, 형식, 유형 또는 갈등의 유무)에서 분류하고 각종의 미적 범주들의 특성을 다면적으로 설명한다. 폴켈트는 네 개의 범주로 미와 특성적인 것, 우아한 것과 매력적인 것, 숭고한 것과 감동적인 것, 희극적인 것과 비극적인 것을 들었다. 숭고에 대립하는 것 또는 골계에 대립하는 것을 각각 비숭고와 비골계로 나타낸다. 골계는 조야한 골계와 정묘(淨妙)한 골계, 객관적 골계와 주관적 골계로 나뉘고, 주관적 골계는 다시 기지(Witz), 풍자(Satire), 이로니(Ironie), 기분(Laune), 농담(Scherz), 유머(Humor) 등으로 세분된다.³⁴⁾

심리주의 미학자 립스(T. Lipps)는 미적 감정의 본질을 깊이의 감정으로 본다. 그는 쾌감의 증감 또는 불쾌감으로 전화하는 계기인 여러 종류의 감정-양(量) 감정, 단일 감정 등-의 결합방법과 그 사이에서 다양하게 개재하는 부정적 계기인 추(醜)와의 관계 속에서 미의 양태를 이해한다. 숭고는 깊이의 감정과 양(量)감정의 결합에 의해서 생기며, 숭고와 적극적인 가치가 고뇌에 의해서 부정되는 곳에서 생기는 적극적 가치감인 쾌와 불쾌의 혼합감정이 비장이다. 숭고가 골계에 의해서 부정되는 곳에서 생기는 혼합감정이 유머이고, 부정적 계기를 갖지 않는 자유로운 생의 자기 전개가 우미(優美)이다. 골계는 일종의 혼합감정이지만 미적으로는 무가치한 것으로 보고 단지 유머의 계기로만 미적 의의를 갖는다.³⁵⁾

현상관계를 통하여 최고의 미학체계를 세운 하르트만은 그의 『미학』 첫머리에서 “미학은 미를 창조하는 자나 감상하는 자의 것이 아니라, 이 양자의 행위나 자세에 의문을 품고 생각하는 자의 것이다.”³⁶⁾라고 했다. 즉, “미학이라는 것은 오직 철학적 입장에서 서 있는 자를 위해서만 있는 것”이라는 말이다. 미가 가지는 특수화에 대해서 그는 미의 양태로 설명한다. 하르트만의 미의 양태는 갈등의 유무에 따라서 구분되는데 갈등이 없는 미로는 숭고와 우미, 갈등이 있는 미로는 비애, 골계, 유머가 있다. 그리고 미적 범주의 논의에서, 숭고미에 대해 우아한 것, 애교 있는 것, 희극적인 것, 비극적인 것, 괴력 있는 것,

34) 편집부, 앞의 책, p.385.

35) 류명걸, 2000, 『서양과 한국의 미와 예술』, 서울:형설출판사, pp.54-55.

36) 하르트만, 전원배 역, 1995, 『미학』, 서울:을유문화사, p.17.

기괴한 것 등등을 대립되는 미로 설명하고 있다.³⁷⁾ 우리가 숭고한 것을 대할 때에 감탄할 뿐만 아니라 일정한 거리를 두고 말없이 관조하며 일체의 흥분이나 긴박감을 떠나서 위대하다는 인상을 받을 때에 비로소 그것은 미적 숭고가 된다. 인간의 감정은 본래 위대하고 우월한 것에 끌린다. 인간은 장엄하고 우월한 것을 동경하며 추구하면서 일생을 보낸다. 위대한 것을 향한 거리와 관찰과의 어떤 관계가 성립할 때 이미 위대한 것이 미적 숭고로 변한다. 그 다음에 현신적인 정열과 말없는 동경을 거쳐 감상적인 관조가 일어나고, 그와 동시에 숭고의 미적 가치가 성립한다. 또한 자연이나 인간 생활 일반에서 느낄 수 있는 모든 대상에서 신적인 또는 초월적인 것, 절대적인 것, 위압적인 것 그것 자체는 숭고한 것과 분리되어야 한다.³⁸⁾ 하르트만은 숭고와 우아한 것과의 차이를 대상의 계층 질서에 있어서의 깊이 차이라고 말하는데, 그것은 숭고의 근거는 대상의 내면층에 있고, 우아의 근거는 반대로 외면층에 있기 때문이다.³⁹⁾

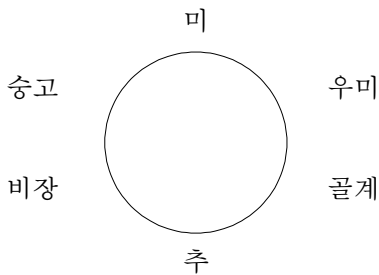
이와 같이 서구에서 전개된 미적 범주 논의를 살펴보았는데, 방법론에 있어서 한계를 발견할 수 있다. 피셔의 일원적 방법은 본연의 미로부터 파생되는 미적 범주들은 모두 순수미에 상관이 있으며, 순수미에 추와 불쾌한 감정이 섞이는 것으로 간주했다. 추가 순수미에 부정적인 현상을 가져온다고 생각하고 배척한 데 한계가 있다. 다원적 방법은 숭고의 대립, 골계의 대립을 비숭고·비골계로 나타내면서, 기본 형태 간의 유기적 상호 관계를 소극적으로 다루었다. 각종의 미를 광범위하게 열거하면서 미적 범주들의 특성을 다면적으로 설명하지만, 그것들의 유기적 상호관계를 드러내는 데 부족함이 보인다. 복합적 방법론은 이 두 가지의 장점을 취하고 있다. 각 범주들에 대한 이론들을 포괄적으로 수렴할 수 있다는 것이 장점이며, 한국적 미의식의 다양한 유형들을 개별적으로 논하는 데 쓰이고 있는 방법들이기도 하다. 하지만 각 범주 간의 상관관계를 밝히는 데에 한계가 있다.

37) 하르트만, 전원배 역, 앞의 책, p.408.

38) 숭고한 것과 우아한 것이 서로 상반, 배척 되는 것 같지만, 미를 소유한 대상에 따라서는 이 둘을 공유하고 있다. 그 대상이 바로 인간이며, 인간 생활의 어느 한 부분이라고 할 수 있다. 위의 책, pp.416-417.

39) 숭고한 것은 깊은 향수와 내면적인 참여를 통해 부각된다. 그 까닭은 숭고한 것의 근거가 대상의 심층에 있기 때문이다. 그리고 우아한 것은 반대로 표면적인 효과와 얕은 만족을 준다. 그 까닭은 우아한 것의 근거가 대상의 외면층에 있기 때문이다. 위의 책, pp.446-447.

도표 1. 데스와의 원환적 체계



데스와는 미적 범주를 미, 추, 송고, 비장, 우아, 골계로 설정한다. 송고와 비장은 각각 주관에 대한 객관의 우월에서 유래하며, 우아와 골계는 각각 객관에 대한 주관의 우월에서 유래한다. 그의 이러한 범주론은 딜타이(W. Dilthey)의 시학 이론에서 기초한다.⁴⁰⁾ 각 범주가 개념적으로 인접한 두 개의 다른 범주로 쉽게 이행하고, 내용적으로 대립하는 것이 서로 대응하게 놓여있다.

그는 종래의 연구들을 토대로 삼아 미적 범주들의 원환적 체계를 수립했다. 그의 미적 범주는 미와 추, 송고와 비장, 우아와 골계로 설정되며 이들은 서로 질적 차이가 있는 미적 범주들이다. 데스와의 체계구성에서 미-송고-골계의 상호관계가 축을 이룬다. 그는 원환적 도식으로 미적 범주들을 분류하고 정리했다. 각 범주들 중 개념적으로 가까운 것들을 인접하게 배치하고, 내용적으로 상반되는 개념들은 맞은 편에 있도록 배치하였다. 여기서 수직축의 정점은 이상미를 말하며, 좌우는 볼쾌[추(醜)]와의 혼합을 나타낸다. 그는 아름다운 것을 위해서는 전체의 미가 중요하며, 개별적인 미가 너무 강조되면 전체는 그 작용을 상실한다고 보았다. 좁은 의미의 미만을 탐구한다면 천지만물의 의미 중 하나의 측면만을 볼 수밖에 없다. 그의 범주론은 다양한 하위범주들이나 특성미와 같은 범주를 다 포괄하여 설명할 수는 없지만 제시된 기본 범주들의 대립되는 특성과 인접관계를 체계화하였다.⁴¹⁾ 데스와는 원환에서 서로 인접한 범주들을 짝 지어 각각의 특성들을 논의했다.

네 가지 기본 범주는 서양이나 한국이나 동일하게 나타나는 최소한의 범주양상이다. 동일한 기본 범주에도 불구하고 변별될 수 있는 까닭은 기본 범주들은 비중이 서로 다르고, 서로 겹쳐서 복합 범주를 만들어내는 양상 또한 달라지기 때문이다. 네 가지 미적 범주의 기본이 되는 데스와의 원환적 체계에 대해서 김학성은 다음과 같이 설명한다.

40) 다케우치 도시오(竹内敏雄), 안영길 외 역, 앞의 책, p.271.

41) 편집부, 앞의 책, p.387.

그의 사분법체계의 미는 주관적인 미적 감정과 객관적 미적 감정이 조화 통일된 理想美이다. 반면 추는 이 양자의 부조화이기 때문에 미적 범주에 들지는 않으나 이상미를 떠난 각 범주 즉, 숭고, 우아, 비극, 희극미의 계기를 이룬다. 숭고미와 비극미는 주관적 감정보다는 객관적 감정의 우월에 의해 나타나고, 우아미와 희극미는 그 반대이다. 그리고 숭고미는 우아미와 희극미에 내용적으로 대립하며, 미는 추와 비극미는 희극미와 우아미에 내용적으로 대립하므로 도표에서 마주하고 있다. 또 각 범주는 개념적으로 인접하는 두개의 범주로 쉽게 이행하여 결합 공존한다. 예를 들면 숭고미는 비극미와 미로 쉽게 이행하여 결합공존하고 우아미는 미와 희극미로, 희극미는 추와 우아미로, 비극미는 추와 숭고미로 각각 쉽게 이행하여 결합 공존한다는 것이다.⁴²⁾

추는 미적 범주에 포함시키지 않았지만, 미가 아닌 다른 범주들을 구성하는 한 요소가 된다고 말한다. 하지만 미적 범주들의 상호관계에 대한 독자적인 이론을 전개하지 않은 데 한계가 있다.

까간(M.S Kagan)에 있어서 미와 추는 실재와 이상의 관계를 질적 관점에서 표현하고, 숭고와 비속은 그것을 양적 관점에서 표현한다. 이 두 관점은 서로 불가분하게 결합되어 있으며 그 대상들의 미적 속성 속에서 양 측면은 불가분한 통일성을 이룬다. 그는 예술작품이 무조건적으로 미적 가치를 지녀야만 하는 이유로 예술작품이란 자신의 미를 통해 사람들을 즐겁게 하지 않는 한, 그 밖의 다른 가치들-정신 교육적, 윤리적, 인식적 가치 등-역시 상실하기 때문이라고 한다. 비극적인 것과 희극적인 것 역시 미와 추, 숭고와 비속과 마찬가지로 미적 현상이며 비극적이라는 개념과 희극적이라는 개념은 대상이 아니라 과정의 가치 특질로 규정한다. 인간에 의해서 수행되거나 혹은 예술 속에 묘사된 행위만이 희극적 또는 비극적 성격을 지닐 수 있다. 희극과 비극의 본질은 그것들이 삶의 특정한 힘들 사이의 충돌과 대립을 형상적으로 모형화하며, 실재와 인간의 이상 간의 모순관계를 드러내준다.⁴³⁾ 그는 단지 미가 미학의 유일한 원소가 아니라는 점과, 그것의 모든 원소들은 그 총체성 속에서, 그들 상호간의

42) 김학성, 2003, 『한국고전시가의 연구』, 파주:한국학술정보, p.34-35.

43) M.S.까간, 진중권 역, 1991, 『미학강의』, 서울:세길, p.192

관계 속에서, 그 상호 작용 속에서 탐구해야만 한다는 점을 입증하고자 한다는 것을 분명히 하면서 미와 추, 숭고와 비속, 비극적인 것과 희극적인 것에 관한 논의를 전개하였다.⁴⁴⁾

수리오(P.Souriau)는 미적 범주들을 다룬 논문(「미적 범주에 대한 관념」 1966)에서 미적 범주들을 체계적으로 분류하고, 어떤 결정적인 일람표로 고정시키는 일이 불가능하다는 결론을 내리고 있다. 그의 논지는 새로운 범주들이 창안될 수가 있고 범주들은 예술가의 창조적 활동과 미학자의 성찰에서의 무한한 영역을 구성한다는 것이다.⁴⁵⁾

최근 조형예술의 다양한 장르에도 미적 가치를 지닌 미적 대상을 분석하기 위한 객관적인 도구로 미적 범주의 관점을 채택하고 있다.⁴⁶⁾ 이렇듯 서구의 미적 범주는 특수성과 보편성을 서술하기 위한 차원에서 필요하다. 서구에서는 통일된 하나의 원리에서 미적 범주를 나누고, 이것을 하나의 체계로 만들려는 노력이 지속적으로 이루어지고 있다. 다양한 예술작품을 평가할 때 분석 타당

44) M.S.까간, 진중권 역, 앞의 책, pp.127-217

45) W.타타르키비츠 저, 손효주 역, 1997, 앞의 책, p.191.

46) 최수현, 김민자, 1994, 「복식의 미적 범주」, 服飾, Vol.23, p.202. 다음의 표는 최수현, 김민자가 미학 이론가들이 제시한 미적 범주에 대해 언급한 중심단어들 정리한 것이다.

범주	미적 범주 개념의 중심단어
미(협의)	맑음·깨끗함·형식·비례·규칙적·고전적(타타르키비츠),완전·규칙·법칙(스칼리거),융합·조화·정적인(피셔),완전·적합·조화(콘),이상·조화·합일(딜타이&데스와),명석한(페트라르카),순수(페히너),형식(폴켈트),법칙(펠리비엥)
우아	감성적·외면적·경쾌함·유창함·운동(다게우찌 도시오), 유연한·자유로운·파상적·곡선운동(호거스),운동(지백),무의식적·무의지적·외부적(립스),마음·무법칙(펠리비엥),자연스러운·자유로운·여성적인(타타르키비츠),감각적(케임즈),不可知(바르키)
우미	이성과 감성의 조화·동정·사랑(실러),가련함·섬세함·연약함(바이에), 고요함·심오함(립스),정신과 감성의 조화·균형(폴켈트)
숭고	몰형식성·몰한계성·초월·압도·긴장감(다게우찌도시오),높이·비범·웅장·무한·경이(롱기노스),초월(실러),장엄·장중(타타르키비츠),연장·무한성(버크),고매함, 현격함(흠),경이·위대(펠리비엥),무한정(지백),원대한(제라드),초감성적(칸트)
비장	인간적 위대성·대조감정(폴켈트),고뇌·몰락(립스), 초윤리적·인간존재(다게우찌 도시오, 중압·존경·공포(호프만)
골계	경쾌함·해방·자유성·돌연함·놀라움·공허함(호프만),착오적인·의외성·놀라움·모순(다게우찌 도시오)
추	무형태·불규제·부조화·왜곡·몰형식성·부정확성(크란쯔), 충격효과(타타르키비츠)

한 평가 기준을 통해서 이루어져야 한다. 하지만 인간의 감성은 정확하게 분류될 수 없다. 하나의 예술 작품을 보더라도 각자가 다르게 느낄 수 있기 때문에 보편적인 미적 공감작용으로서 공통감각을 형성할 수 있는 틀이 필요하다.

미적 범주는 사람의 마음에서 일어나는 미적인 쾌감을 가지고 분류한 것이다. 취미와 의식의 변화로 인해 과거의 미적 범주에서 새로운 미적 개념들이 발생하면서 다른 미적 범주가 생겨나기도 한다. 시대를 통틀어 유효한 미적 범주를 정하는 일은 불가능하다. 특정한 시대의 미를 보는 눈은 역사적인 삶을 통해 쌓아온 한국을 비롯한 동아시아의 미적 개념들을 보다 보편적으로 공감할 수 있는 미적 범주의 체계화로 구체적인 진전을 이룰 수 있을 것이다.

2.2 중국과 일본의 미적 범주

2.2.1 중국의 미적 범주

중국미학의 발전과정은 고대에서 현대에 이르기까지 미학의 기본 개념과 범주가 계속 변화하여 왔으며, 그 범위가 광범위하다. 각 시대마다 운용되어 오던 미적 사유는 중국예술의 풍격을 형성시켜 왔다. 미적 범주에 대한 개념을 각 시대마다 일일이 다 열거할 수는 없다. 그래서 시대별로 논증해온 미학자들의 논의를 중심으로 중국의 미적 범주의 양상을 살펴보고자 한다.

중국의 고대 청동 도철은 두려우리만큼 흉악하고 무시무시해 보이는 위협과 신비 속에서 깊은 역사의 힘이 누적-침전되어 있다. 그것의 신비와 공포는 저항할 수 없는 거대한 역사의 힘과 결합해야만 비로소 숭고의 미가 된다. 리쩌허우(李澤厚)는 초인적인 역사의 힘과 원시종교의 신비로운 관념의 결합이 물질문명의 발달과 종교 관념의 열어짐으로 인해 상고시대의 예술이 비로소 사람들에게 이해되고 감상되고 애호될 수 있으며 진정한 심미의 대상이 될 수 있다고 말한다.⁴⁷⁾

47) 리쩌허우(李澤厚), 이유진 역, 2014, 『미의 역정』, 파주:글항아리, p.73-82.

진·한 이후 유가가 종교의 자리를 대신한 이후 관념·정감·의례 속에서 신과 인간이 함께 존재하는 경향이 나타난다. 중국의 건축 예술은 공포감을 자아내는 광활한 내부 공간 대신 온화하며 일상생활에 아주 가까운 내부 공간의 조합과 따뜻한 나무 재질로 만들어졌다. 이런 공간의식은 강렬한 자극이나 인식을 중시하는 것이 아니라 생활의 정서를 감화하고 도야하는 데 중점을 둔다. 위·진 시대에는 무한한 가능성을 지닌 잠재적인 정신·격조·풍모가 이 시기 철학의 무(無)와 미의 전범이 되었다.

중국인들은 범주가 없으면 사물을 파악할 길이 없다는 것을 알고 있었다. 언어가 아니고서는 의미를 전달할 수 없다는 것을 알면서도 언어가 사물을 다 표현하지 못한다는 사실 또한 알고 있었다. 장회관(張懷瓘)은 마음으로 맞아떨어질 수 있으며, 언어로 표현할 수 없다고 했다.⁴⁸⁾ 유험의 『문심조룡』은 풍골(風骨)·신사(神思)·온수(隱秀)·정채(情采)·서(序) 등의 창작 법칙과 심미 특징을 전문적으로 연구했을 뿐만 아니라 시작 부분에서 “해와 달은 둥근 옷을 겹쳐놓은 듯이 하늘에 붙어있는 형상을 나타낸다. 산과 내는 고운 비단처럼 결이 있는 땅의 형상을 펼쳐낸다. 이것이 아마도 도(道)의 문(文)일 것이다. 언어의 문은 천지의 마음이다.”이라고 말한다.⁴⁹⁾

중국의 미적 범주는 서양의 숭고와 미와 병렬되는 심미범주이지만, 그 속에는 주의 요소가 포함된다. 중국에서는 대체로 전통 철학사상과 관계가 있지만, 양강의 미, 음유의 미, 존엄(壯美), 우미 등과 같이 습관적으로 모두 이 미자를 사용하며, 숭고 등도 모두 미로 간주한다. 중국적 전통에서는 감상대상이 될 수 있는 모든 사물을 항상 미라고 하였고, 대체로 심미쾌감을 얻을 수 있는 감상 대상을 모두 미라고 하였다. 중국인들은 범주를 사용하여 사물을 파악하거나 이론을 조직할 때 종종 다른 것들과 조합하는 형식을 띠기도 한다.

칸트 전공자인 리쩌허우는 미적 범주로서 사회미와 자연미로 구분하고 있다. 사회미는 자연에 대한 인간의 생생하게 살아있는 힘들고 고통스러운 백절불굴

48) 주량즈(朱良志), 신원봉 역, 2013, 『미학으로 동양인문학을 꿰뚫다』, 파주:알마, p.253.

49) 『文心雕龍』 「原道」, “日月疊璧, 以垂天之象, 山川煥綺, 以鋪理之形, 此蓋道之文也.”, 리쩌허우(李澤厚), 이유진 역, 2014, 앞의 책, p.220, 재인용.

의 정복과 개조 그리고 여타 방면의 사회생활 과정 중에 존재하고 출현한다고 생각한다. 송고, 존엄, 골계, 비장은 이러한 모순 통일의 구체적이고 서로 다른 형태들이다. 예술에 반영되면 송고, 존엄이 우미에 우선하지만, 후자와 그 특성, 예를 들면 유약함, 고상함, 감적함, 앓됨, 매끄러움에 대한 감상은 바로 주체의 실천 역량의 강대함과 자연 대상을 정복한 후의 성과에서 비롯되는 것이다.⁵⁰⁾ 또한 사회미가 포괄하는 범위와 대상은 극히 광활하여, 사람들의 투쟁·생활과정·생활형태·개체인물의 행위와 사업, 각종 물질적 성과·생산품 등등 외에도 역사적 폐허·전통 고적 등 역시 이 범주에 속한다. 모든 미는 형식미뿐만 아니라 자연미까지도 인류 역사의 산물이다. 미적인 자연은인간화의 결과이다. 서로 다른 예술가의 자연경색과 형식미감으로 단지 서로 다른 자연과 형식이 있는 것이다.⁵¹⁾ 중국의 본체론적인 미적 특징으로서는 천인합일(天人合一)을 심미의 가장 높은 경계로 삼고 심미의 경계를 인생의 최고 경계로 삼았다. 천(天)을 인정화(人情化)하고 이것을 형상화(形象化)하여 합일되는 것은 심미 창조를 통해 우주 본체와 생명의 도를 체현하는 것이다. 또한 중국 고전 미학의 체계는 심미의상(審美意象)이 그 중심으로 문예미학 등의 내용의 비중이 크며, 미의 미학에서의 중심 범주로서의 개념의 위치를 부인한다. 이는 서양의 미학에서의 미의 지위에 비교해서 상대적이다. 중국미학의 맥락은 형상(形象) 범주의 계열로 귀납하여 표현할 수 있다. 전자는 도기, 청동기, 시경(詩經) 등의 예술사에 대한 것이고, 후자는 도(道), 기(氣), 상(象), 의(意), 신(神), 의(意), 상(象), 풍골(風骨), 기운(氣韻) 등의 미학사에 대한 것으로 나누어진다.⁵²⁾

중국의 주요 사상과 역사 발전의 측면에서 분류하여 범주를 신(神), 일(逸), 묘(妙)로 나눌 수 있다.⁵³⁾ 심미대상의 구조와 유형은 모두 중국적 우주관인 기-음양-오행을 배경과 기초로 이루어지기 때문에 공통점을 가진다. 핵심적인 범주를 통해 살펴보면, 유형으로서의 양강과 음유 혹은 신, 일, 묘는 모두 구조로서의 신, 골, 육에 대한 정체적인 파악이며, 곧 유형에 대한 파악은 결국 구조

50) 리쩌허우(李澤厚), 장태진 역, 2000, 『中國 美學入門』, 대구:중문, p.68.

51) 위의 책, p.82.

52) 葉朗, 1987, 『中國美學史大綱』, 上海:上海人民出版社, p.4-6, 이상옥, 2005, 「중국 미학 구성의 삼 요소」, 한중인문학연구, Vol.15, p.252-253, 재인용.

53) 장파(張法), 백승도 역, 2012, 『장파교수의 중국미학사』, 파주:푸른숲, p.861.

위에 세워진 것이다. 신은 유가의 신이고, 일은 도가의 신이며, 묘는 시민 취향이다. 신의 유가의 아름다움은 두보의 시, 안진경의 글씨, 한유의 문장에서 보이는 경계이다. 또한 구양수의 문장, 채양의 서법, 곽희의 그림이 도달한 경계이다. 일은 도가와 불가의 아름다움으로서, 도연명의 시와 문장, 왕유의 시와 그림, 백거이의 원림과 소식의 시, 글씨, 그림의 경계이다. 묘는 원·명·청시대 이래의 시민 취향을 구현한 문예, 즉 희곡, 소설, 필기, 판화 등의 아름다움이다. 희곡과 소설 이론에서 가장 빈번하게 사용한 감탄사인 묘는 그 위에 세워진 것이다. 따라서 유가 미학에서는 신을, 도가 미학에서는 일(逸)을 시민 취향에서는 묘를 최고로 여긴다.⁵⁴⁾

중국 미학의 착안점은 대상과 실체가 아니라 기능·관계·운율이다. 중국 조건(造建)미학의 범주·규율·원칙은 화동(和同)에서부터 기세와 정취에 이르기까지 대부분 기능적이다. 반영으로서 강조하는 것은, 모방의 충실성이나 재현의 신뢰성이 아니라 내재적 생명의 흥취를 표현한다. 형상으로서 강조하는 것은, 숙명의 두려움이나 비극적인 숭고가 아니라 정감적인 우아미〔陰柔〕와 웅장미〔陽剛〕이다. 중국 고전미학은 이런 중화(中和)의 원칙과 예술특징은 모두 선진시대의 이성정신에 근원을 두고 있다.⁵⁵⁾ 양강은 유가의 아름다움을 가리키며, 『역전』에서는 “하늘의 운행이 썩썩하듯 군자는 스스로 강해짐을 그치지 않는다.(天行建, 君子自強不息)”라고 했으며, 음유(吟遊)의 아름다움은 도가의 아름다움으로 『장자』에서 “텅 비어 고요함, 담박함, 고요함, 무의를 이 세상의 근본(虛靜, 恬淡, 寂寞, 無爲)”이라고 여겼다.⁵⁶⁾

담백(淡白), 담(淡)이라는 미적 범주는 송대 시기 전까지는 품격론으로 거론되어 오다가 도연명의 시를 거점으로 높은 경지의 학문적인 수양과 정련된 기술을 전제로 표현되어 있다. 담의 전제조건은 『중용』에서 거론된 바 있다.

시경에 이르기를 “비단옷을 입고 소박한 단색옷을 덧입는다”고 했으니, 그 화려한 무늬의 드러남을 싫어하기 때문이다. 군자의 도는 잘 드러나지 않아 날

54) 장파(張法), 백승도 역, 2012, 앞의 책, p.863.

55) 리쩌허우(李澤厚), 이유진 역, 2014, 앞의 책, p.113.

56) 장파(張法), 백승도 역, 2012, 앞의 책, p.858.

로 드러나고, 소인의 도는 확연하지만 날로 쇠한다. 군자의 도는 담백하지만 싫증나지 않고 간략하지만 세련되고 온화하면서도 조리가 있다. 심원한 이치가 가까운 데에서 드러나고 있는 것임을 알고, 바람이 어디서 부는 것임을 알며 미미한 것이 드러나는 것을 알면 더불어 덕德의 세계에 들어 갈수 있다..57)

담은 세상의 어떤 조건에도 흔들림 없이 和(화)를 추구한다. 담백미는 자기 내부의 감정을 절제하면서 표현되는 자연과의 조화로움이 담겨있다. 도연명의 「귀거래사」의 마지막 부분을 보자.

그만두거라! 이 우주간에 몸 맡길 날이 얼마나 남았을까. 어찌하여 生死를 자연에 맡기지 않는가. 무엇을 위해 허겁지겁 어디로 가는가. 부귀는 내가 바라던 바도 아니고, 신선이 사는 땅을 기약할 수도 없다. 기분 조홀 때는 홀로 거닐고, 가끔 지팡이 세워두고 김을 맨다. 동산에 올라가서 휘파람 불고, 맑은 물가에서 시를 짓는다. 잠시 대자연의 변화에 맡겼다가 돌아갈 뿐, 기꺼이 천명을 따라 즐길 것이지 더 무엇을 의심하겠는가?58)

자연합일의 담은 죽는 것을 두려워하지 않고 자기 절제를 통해 자연으로의 돌아감을 기꺼이 받아들이고 있음을 보여준다. 프랑수아 줄리앙은 완벽한 조화란 모든 현실화의 이전 또는 이후 단계 즉 무차별화된 근본으로 돌아간 상태로 존재하며, 인위적 분리나 일체의 공격적 부대 현상과 반대되는 도의 평정한 심오함이라 말하면서 그것의 공통된 특징으로 담과 침묵을 말한다.59)

자연의 운행은 단순하고 쉬우며, 가장 아름다운 음악은 복잡하지 않다. 도의 미덕은 평범하고 담백하며, 아무소리도 맛도 없다. 음악은 복잡하지 않으므로, 음과 양이 자연스럽게 소통한다. 맛이 부재하는 한, 모든 존재는 자연스럽게 행

57) 『中庸』 33章, “詩曰衣錦尚絀 惡其文之著也. 故 君子之道 闇然而日章 小人之道 的然而日亡. 君子之道 淡而不厭 簡而文 溫而理 知遠之近 知風之自 知微之顯 可與入德矣.”

58) 陶淵明, 「歸去來兮辭」, “已矣乎! 寓形宇內復幾時? 曷不委心任去留? 胡爲乎惶惶欲何之? 富貴非吾愿, 帝鄉不可期. 懷良辰以孤往, 或植杖而耕耔. 登東皋以舒嘯, 臨清流而賦詩. 詩聊乘化以歸盡, 樂夫天命復奚疑.” 장파(張法), 2012, 위의 책, p.264-265, 재인용.

59) 프랑수아 줄리앙, 최애리 역, 2010, 『무미예찬』, 서울:산책자, p.79.

복하다.⁶⁰⁾

심미창조는 영혼의 활동으로, 이것의 전제가 텅 비어 고요함 즉 허정(虛靜)이다. 순자는 마음을 비우고 한 가지에 집중하여 고요해져야 한다고 강조한다.

마음은 저장해주는 곳이다. 그러나 이른바 비움도 있다. 마음은 들이지만, 하나로 모아질 수도 있다. 마음은 움직이는 것이지만 고요함에 이를 수도 있다.⁶¹⁾

중국의 담은 단순한 완곡법이나 가장된 담담함이 아니라, 그 자체 안에 그 너머를 포함하고 있다. 단순하고 자연스러우며, 특수하고 개별적인 것에서 초연해지는 길이다. 그것은 신앙으로부터 벗어나, 자연과의 화해를 이룩한 초월의 경험이라고 할 수 있다.⁶²⁾

구양순 또한 “정신과 생각을 깨끗하고 고요하게 하며, 용모를 바르고 단정하게 해야 붓을 잡았을 때 구상이 떠오르고, 습자를 할 때 그 뜻이 자유로워진다.”⁶³⁾라고 말하고 있다. 미적 범주인 허정 이후에 창조활동이 시작됨을 알게 해주는 대목이다. 중국의 위·진 시대의 심미 대상은 인체구조이며, 그것의 유형화는 인체 구조 위에서 이루어졌다. 창조와 감상은 각기 자신의 범주를 지니고 있지만, 이 두 계열은 모두 심미 주체를 배경으로 하고 심, 기, 오관이 원동력이 되는 구조를 가지고 있다. 심미 대상인 신(神), 골(骨), 육(肉)의 최고 단계는 신과 기이다. 신은 구체적인 객체의 신이고, 기는 심미 객체와 우주의 관계이다. 우주의 근본은 기이며, 온 세상을 하나의 기가 관통한다. 인간의 근본과 심미 객체의 근본은 기이며 그것으로 인해 통일된다.⁶⁴⁾

유가에서의 흥(興)은 일으키는 것이고, 도가의 우(遇)는 마주치는 것이며, 불

60) 阮籍, 林家麗 역, 2001, 「樂論」, 『新譯阮籍詩文集』, 三民書局, p.86. 위의 책, p79, 재인용.

61) 『荀子』 解蔽, “心未嘗不藏也, 然而有所謂虛. 心未嘗不兩也, 然而有所謂一. 心未嘗不動也. 然而有所謂靜.”, 장파(張法), 백승도 역, 2012, 앞의 책, p.868, 재인용.

62) 프랑수아 줄리앙, 앞의 책, p.164.

63) 歐陽詢, 『八訣』, “澄神靜虛, 端己正容, 秉筆思生, 臨池志逸.”, 장파(張法), 백승도 역, 2012, 앞의 책, p.869, 재인용.

64) 위의 책, pp.882-887.

가에서는 연(緣)이다. 중국미학은 흥, 만나다, 마주치다 등 통제할 수 없는 측면과 관련된 사고를 매우 중요하게 여겼는데 이 범주를 종합하면 감(感)과 흥으로 대표할 수 있는 감흥(感興)이 있다. 돌발적인 감흥은 창조의 충동을 낳으며, 창조의 과정에 대한 인식은 예술장르와 주체 심리의 차이에 따라 달라진다.⁶⁵⁾ 중국문학은 정감의 토로가 뛰어나지만, 정감의 표현은 반드시 객관화되고 특정한 상상·이해와 결합하여 통일을 이루어야만, 비로소 어느 정도의 보편성과 필연성을 지닌 예술작품을 구성하고 그에 상응하는 감응의 효과를 거둘 수 있다. 이른바 비(比)와 흥이란, 정감이 상상·이해와 결합하여 객관화를 획득할 수 있게 해주는 구체적인 경로이다. 사물에 기탁해 정을 깃들게 함으로써 감정을 그대로 진술하는 것을 넘어서 정감을 직접적으로 표현하는 것도 비흥(比興)을 통한 심미적 효과를 거둘 수 있다. 비흥이란 예술 창작에 나타난 작품 형상의 특징이라는 측면에서 보아야 한다.⁶⁶⁾

중국인은 형(形)과 상(象)을 구별했는데⁶⁷⁾ 형은 실체이고 상은 허체로 중국인은 상을 중시했다. 상만이 우주의 기와 통할 수 있기 때문이다. 상을 위주로 예술 형상을 하나의 범주로 정확히 표현해내려고 한 것이 경(境)이다. 당나라 시 창작이 활발히 이루어지면서 언어로 구축한 예술의 경지가 예술을 토대로 의경론으로 형성되었다. 의경론이 인체 이론과 융합해 중국의 심미 대상 구조 이론으로 하나의 정체를 이룰 수 있게 되었으며, 그에 따라 세 쌍의 범주를 가지게 되었다. 그 범주는 형식-내용 이론, 인물품평에 적용되는 인체 이론, 예술작품에 적용되는 의경론으로 나누어져서 서로 다른 심미 대상을 파악한다.

그리고 중국의 미학과 예술정신을 심도있게 이해하기 위해서는 미적인 의미를 담고 있는 단어 가운데 미(媚), 화(華), 광(狂), 기(奇), 일(逸) 등과 같이 이해하는 입장에 따라 정반대로 이해되는 단어, 표현하고 있는 경지가 다름에 따라 전혀 반대로 이해되는 좃(拙)과 같은 단어, 직접적으로 미적인 의미를 말한 것은 아니지만 실질적으로 미적 경지를 의미하는 대(大), 지(至), 상(上), 묘(妙)⁶⁸⁾

65) 그 차이는 대략 4가지로 귀납할 수 있다. (1)마음을 비워 고요함에 들어가는 단계, (2)'신'과 '물'이 함께 노니는 단계, (3)의상을 형성하는 단계, (4)예술적 형상으로 변하는 단계

66) 리쩌허우(李澤厚), 이유진 역, 2014, 앞의 책, pp.121-124.

67) 『周易』, “在天成象, 在地成形.”

등을 통한 미적 인식에도 주목한다. 이같이 미가 아닌 다른 글자를 통해 미적 범주를 규명한 사유에 대한 이해는 동양미학과 예술정신을 이해할 때 필수적이다. 또한 왕귀웨이(王國維)가 말한 유아지경(有我之境)과 무아지경(無我之境) 등을 통한 구분방식도 참조가 된다.⁶⁹⁾ 회화예술에서 고도로 발전한 무아지경은 시·회화·소설 등 각 분야의 예술 모두의 유형과 예술의 경지에 존재한다. 무아(無我)란 예술가 개인의 정감과 사상이 그 안에 없다는 말이 아니라, 정감과 사상이 직접적으로 드러나지 않으며 때로는 예술가가 창작 중에도 결코 자각하거나 의식하지 못한다⁷⁰⁾는 말이다. 유아지경은 예술가의 감정과 사상이 선명하고 강렬하게 직접적으로 드러난 경계이며, 예술가의 감정이 객관경물에 이입된 경지이다.

자연과의 분리가 아닌 인간과 자연의 조화에서 일어나는 미적 범주로서, 인간이 자연에 속박되지 않고 자연의 힘에 따라 함께 할 때 나타난다. 청의 석도의 화론에 “한 획에 세상 밖까지 다 담아 그린다.(一劃收盡鴻蒙之外)”에서 알 수 있듯이 인간 안에는 자연의 창조적 힘과 상응하는 역량을 가지고 그 역량이 예술로 펼쳐진다.

중국의 심미 취향과 예술의 주제는 시기마다 달라져 왔다. 전국·진·한의 시대와 같이 인간이 세계를 진술하고 정복하였던 시기와 위·진·육조시대에 인간의 풍모와 사변을 부각시켰던 시기가 있었다. 사람들을 엮드려 절하게 하던 종교화가 쇠락하고, 높은 모자를 쓰거나 머리를 높이 틀어 올린 인물화마저 부차적 지위로 물러나면서, 마음의 평온과 자적이 중요한 오대·북송 시기를 지나왔다. 인간 세상을 정복하고 개척하는 것이 아니라 인간 세상으로부터 은둔과 도피, 또한 인물이나 인격 그리고 인간의 활동이나 사업이 아닌 인간의 마음과 감정이야말로 예술과 미학의 주요 주제가 되어 갔다.⁷¹⁾

68) 葉郎은 ‘묘’자는 중국 고전미학 체계 중에서 매우 중요한 미학범주라 규정. 중국예술사에서 ‘묘’자로 파생된 징묘(微妙), 신묘(神妙) 등의 개념을 통해 예술작품을 평하였다. 葉郎, 1985, 『中國美學史大講』, 上海人民出版社, 제1편 1장 4절.

69) 王國維, 『人間詞話』, “有有我之境, 有無我之境. 淚眼問花花不語, 亂紅飛過鞦韆去, 可堪孤館閉春寒, 杜鵑聲裏斜陽暮, 有我之境也. 采菊東籬下, 悠然見南山, 寒波澹澹起, 白鳥悠悠下, 無我之境也.” 이상우, 2014, 『중국 미학의 근대』, 파주:아카넷, pp.130-131 참조.

70) 리쩌허우(李澤厚), 이유진 역, 2014, 앞의 책, p.395.

71) 위의 책, pp.194-208.



1-1
석도<廬山觀瀑圖>



1-2
방종의<武夷放棹圖>



1-3
황원개<廬山落翠圖>



1-4
오빈<陡壑飛泉圖>

그림 1.

그림 1-1의 석도 <廬山觀瀑圖>에서는 벼랑 끝에 선 웅장한 여산에 한 인물이 마주하고 있다. 여산은 서양의 숭고미와 흡사한 억압과 공포의 대상으로 선 왜소한 인간의 모습이 아닌, 자연과의 힘이 안으로 응축되어 자연과 인간의 조화인 천일합일의 경지를 느낄 수 있다.

원대 화가 방종의(方從義)는 복건(福建) 동쪽에 있는 무이산을 여행하면서 그림 1-2의 <武夷放棹圖>를 그렸다. 오른쪽으로 급격히 솟아오른 불균형적이고 거대한 암석은 우리에게 압도적인 힘으로 다가온다. 거대한 이것은 끝없이 솟아오르는 듯한 역동감을 주면서 서양의 숭고미를 떠올리게 한다. 버크(E.Burke)는 압도적인 자연과 직면하고 공포와 왜소함을 느끼더라도 인간이 안전한 곳에 있기만 한다면 자연으로부터 독립된 자유의 힘을 가지고 자연과 맞설 수 있다⁷²⁾고 했다. 압도적인 암석의 상승에도 무한한 여백의 수용과 함께 배를 타고 가는 사람은 자연과 맞설 생각없이 유유자적한다. 자연과 맞서는 두려움보다는 자연의 즐거움이 있다. 그림 1-3의 황원개(黃媛介) <廬山落翠圖>에서 보이는 빈집은 물상세계에서의 비움이 아닌 내 마음의 비움이다. 화면 속의 빈 집의 빈 공

72) 에드먼드 버크, 김혜련 역, 『숭고와 미의 근원을 찾아서』, 서울:한길사, p.104.

간은 다름 아닌 무아지경이다.⁷³⁾ 그림1-4 오빈(吳彬)의 <陡壑飛泉圖>는 첩첩히 쌓은 필력으로 바위를 그리고, 군데군데 다리를 설치하고 그 길을 따라 인물이 자연 속으로 걸어간다. 폭포를 배치하여 계곡이 웅장하게 깊다는 사실을 보여 주고, 험준한 바위산 뒤에는 더 괴기하고 깊은 장관이 펼쳐짐을 암시하고 있다.⁷⁴⁾ 마치 바위산이 꿈틀거리는 듯한 강한 인상이 숭고한 자연미를 보여주고 있다.

중당(中唐) 시기 시인 유우석(劉禹錫)이 “경(境)은 상(象)밖에서 생겨난다.(境生於象外)” 라고 한 말은 무아지경의 예술적 특색을 가장 정확하게 보여주는 것이라 하겠다.상외(象外)라는 말은 이미 상과 경이 서로 다른 측면으로써 여기서의 상은 직관적이고 구체적인 형상을 가르키고, 경은 구체적 형상이 초월적으로 변화된 허환(虛幻)의 의미이다. 즉 이 말은 표면적인 구상(具象)의 기초 위에 형상과 정신이 서로 통일된 승화(昇華)를 말한다. 다시 말하면 경은 허(虛)의 영역이고 상은 실(實)의 영역이니, 경은 상과 상 주위의 의미 있는 공간까지 포괄하는 허실합일(虛實合一)적 경지라 하겠다. 무아지경은 대자연의 본성, 혹은 인생자체의 깊은 심연으로써 사물을 마주하는 것이므로 어떤 것이 나이고 무엇이 물(物)인지 모르는 경계인 것이다.⁷⁵⁾

중국 미학에서 내재적인 생명으로 꿰뚫고 있는 근본적인 범주 중 기운생동이 있으며, 음양상성(陰陽相成)과 허실상생(虛實相生) 또한 중국 미학의 기본 법칙이라 할 수 있다. 화(和)는 중국 미학의 최고 이상이다. 슬픔, 분노, 원망 등을 표현할 때에도 근본적으로 화해를 추구한다. 의경은 중국 미학의 심미 생성관으로 창조 주체와 감상 주체가 창조하고 감상하려는 것은 의경이 있는 심미대상이다. 의경이 있다는 것은 기운생동, 음양상성, 허실상생, 화가 그 속에 골고루 들어 있다는 뜻이다. 하지만 현대인의 우주관이 고대인들과 다르며, 오늘날의 사람들의 우주는 기(氣)의 우주가 아니다. 이 범주들은 1840년대 이후의 중국미학과는 또 다른 의미를 지닌다고 볼 수 있다.⁷⁶⁾

73) 임태승, 2006, 『아이콘과 코드』, 서울:미술문화, p.107-109.

74) 김난희, 2014, 『중국회화 특강』, 계명대학교 출판부, pp.267-270.

75) 임태승, 2006, 앞의 책, p.111.

76) 장파(張法), 백승도 역, 2012, 앞의 책, pp.888-889

1980년대 중국에서의 미학 열풍은 심(心)에 대해 이야기할 수 있는 자유로운 분위기에서 시작되었다. 주광첸(朱光潛)이라는 서양미학의 대가를 배출하였는데, 중국 미학계에도 그가 끼친 영향력은 컸다⁷⁷⁾. 그 이후로 80년대의 미학에 관한 자료와 저서들이 쏟아져 나오기 시작했다.

차이위언페이(蔡元培)는 중국의 근대를 대표하는 학자로 “미육(美育)으로 나라를 구하자(美育救國)”, “미육으로 종교를 대신하자(以美育代宗教)” 라고 말하는 구호에서 보듯이 미육에 대한 열정은 대단했다. 그 중에서도 “그림은 아(雅)·속(俗)의 구별이 있다. 아란 취미가 고상하고 흉금(胸襟)이 소쇄(瀟灑)한 것을 말한다. 그리하여 붓을 쓰면 저절로 범속하지 않게 된다. 규칙을 지키지 않는 것은 아니지만, 마음 내키는대로 바르고 문질러도 속된 것과는 충분히 다르게 된다.”⁷⁸⁾ 라고 했듯이, 미술 작품을 아속이라는 말로 미술 작품을 평가한다. 또한 그는 미육을 서양의 미학을 넓은 의미의 교육 이념에 결합시킨 사례로 종교를 대신할 만큼의 가치 체계를 갖춘 개념이라 말한다.

예술 창작의 궁극적 목표는 예술의 기술적 단계에 머물지 않고 이를 초월하여 道에 이르는 것이다. 서양은 도덕에서 종교로 향하기 때문에 종교경지를 인생 최고의 경지라 생각했다면, 중국은 도덕에서 심미로 나가기 때문에 심미경지를 인생 최고의 경지로 생각할 수 있다. 차이위언페이가 미육을 통해 중국인을 계몽하려고 했던 것도 이 때문이라 할 수 있다.⁷⁹⁾ 미육이 미학사상에 지속적으로 영향을 주진 못했지만, 중국미학의 발전 가능성을 보여주었다는 점은 아무도 부인할 수 없다.

왕궈웨이(王國維)는 칸트·쇼펜하우어·실러·니체의 사상을 받아들여 이들의 사상을 도구로 중국의 전통예술을 설명하였다. 그가 받아들인 서구 미학 이론은 “무아지경은 사람이 고요한 가운데 얻게 된다. 유아지경은 움직임에서 고요함으로 갈 때 얻게 된다. 그러므로 무아지경은 우미이고 유아지경은 숭고이다.⁸⁰⁾” 라고 말할 정도로 아주 중요한 요인으로 작용한다. 왕궈웨이는 시와 사

77) 朱光潛, 「談美感教育」, 『朱光潛全集』 제4권, p.145, 이상우, 2014, 앞의 책, p.169, 재인용

78) “畫有雅俗之別, 所謂雅者, 謂志趣高尚, 胸襟瀟灑, 則落筆自殊凡俗, 非謂不循規矩, 隨意塗抹, 即足以標異于庸俗也.” 위의 책, 재인용.

79) 조송식, 2002, 「중국미학과 예술의 특징」, 조형미술논문집, Vol.2, p.93.

의 경계를 유아지경과 무아지경으로 나눴는데 그 의도는 칸트가 말한 우미와 숭고라는 미적 범주에 부합하는 방식으로 전통문학을 해석하려는데 있었다. 우미는 형식미이고 형식미를 갖춘 뛰어난 예술 작품은 천재들이 제작한 것이라는 칸트의 이론을 정론으로 받아들였다.⁸¹⁾

고아는 왕귀웨이가 독창적으로 제시한 하나의 미적 범주로, 중국 미학에서 자주 거론되는 아(雅)의 왕귀웨이식 표현이라고 볼 수 있다. 칸트의 미학 사상, 특히 우미와 숭고에 관한 이론 및 천재론을 받아들인 바탕 위에 성립되었다. 전통 서양 미학에서 미가 고대 그리스에 그 연원을 두고 있듯이, 중국의 아는 선진시기에 그 뿌리가 있다. 왕귀웨이는 고아(古雅)라는 범주를 제시하면서 칸트의 우미와 숭고의 맥락에서 설명한다. “우미의 형식은 사람의 마음을 평화롭게 하고, 고아의 형식은 사람의 마음을 휴식하게 하므로 낮은 정도의 우미라고 할 수 있다. 숭고의 형식은 항상 저항할 수 없는 세력으로 경앙(敬仰)의 감정을 불러일으키고, 고아의 형식은 세속의 이목에 물들지 않게 하므로 일종의 놀라움을 불러일으킨다. …고아의 위치는 우미와 숭고사이에 있으며 양자의 성격을 겸하고 있다.”⁸²⁾라고 하면서 고아를 형식이라는 개념으로 설명하고 있다.

세상의 사물 중에는 진정한 예술품은 결코 아니면서 또한 실용적인 물건도 아닌 것들이 있다. 그리고 그 제작자가 꼭 천재가 아님에도 우리가 보기에는 천재의 작품과 별 차이없는 예술품도 있다. 이런 것에 이름붙일 방법이 없으니 ‘古雅’라 부르기로 하겠다.⁸³⁾

왕귀웨이의 고아는 중국 전통의 미적 범주인 아에 대한 특징을 명백하게 했

80) 王國維, 『人間詞話』 第四條, “無我地境, 人惟于靜中得之. 有我之境, 于由動之靜時得之. 故一優美, 一雄壯也.” 이상우, 앞의 책, p.137.

81) 위의 책, pp.137-138.

82) “優美之形式, 使人心和平, 古雅之形式, 使人心休息, 故亦可謂之低度之優美. 雄壯之形式常以不可低抗之勢力喚起人欽仰之情.” 위의 책, pp.150-164, 재인용.

83) 王國維, 2006, 『王國維詩學研究』, 北京大學出版社, p.37. “然天下之物, 有決非真正之美術品, 而又決非利用品者. 又其制作之人, 決非必爲天才, 而吾人之視之也, 若與天才所制作之美術無異者. 無以名之, 名之曰古雅.” 위의 책, p.153, 재인용.

다. 고아는 자연에는 없고 예술에만 있으며, 고아의 판단은 후천적이고 경험적이며, 시대에 따라 판단이 달라질 수 있는 만큼 특별하며, 우연적이라 볼 수 있다.

서양의 비장에 속하는 중국 미적 범주 중 자련(自憐)은 인간생명에 대한 깨우침으로 스스로 경계해 깨어있는 것이라고 할 수 있다. 자련이 전달하고자 하는 것은 현실에 대한 탄식에 그치는 것이 아닌 우주에 대한 깊은 사고이다. 일본 에도시대 유학자 무로 구소(室鳩巢)의 『駿台雜話』에 이소비사(離騷秘事)란 절이 나오는데, 여기서 그는 굴원의 “가는 것은 내가 미치지 못하고. 오는 것은 내가 듣지 못한다.”⁸⁴⁾는 구절을 읽고 난 뒤, 굴원의 마음을 깊이 이해해 감개를 금치 못했다고 한다. 그는 굴원의 이 두 구절에는 깊고도 깊은 우주의 비가(悲歌)와 직접적인 인생의 영탄이 포함되어 있음을 느꼈다⁸⁵⁾.

미적 범주 중 자련의 맞은 편에 위치한 내유(內遊)를 말하기를, 잡념을 없애고 마음을 비우는 것을 전제로 하는 범주으로써, 예술가들이 잡념이 없어야지만 우주의 본질을 통찰할 수 있다고 한다.⁸⁶⁾ 예를 들어 굴원의 「이소」 중에 “네 마리 옥빛의 용의 봉황수레를 타고 홀연히 먼지바람을 일으키며 하늘로 올라가네…若木을 꺾어 태양을 추어 올리고, 잠시 소요하며 배회하노라.”⁸⁷⁾는 구절 등에서 초월적인 것이 아닌, 홀로 가는 그윽한 분위기를 느낄 수 있다. 잡념을 없애므로써 마음의 기는 인간의 본원인 우주의 기로 되돌아갈 수 있음을 강조한다.

2.2.2 일본의 미적 범주

“아름다운 ‘꽃’ 이 있다. ‘꽃’ 의 아름다움과 같은 것은 없다.”

『當麻』, 1942

고바야시 히데오(小林秀雄)의 유명한 명제이다. 일본에서는 미라는 추상관념

84) 屈原, <離騷>, “往者餘弗及, 來者吾不聞.”

85) 주량즈(朱良志), 앞의 책, pp.178-179.

86) 장파(張法), 1999, 앞의 책, p.387.

87) 屈原, 「離騷」, “馳玉虬以乘鸞兮 溘埃風余上征 …折若木以拂日兮, 聊逍遙以相羊.”

으로 사물의 아름다움을 표현하는 일은 극히 드물었다. 꽃의 아름다움이라는 식의 말은 서양의 언어이며 번역어이다.⁸⁸⁾ 『ハルマ和解』⁸⁹⁾에 의하면, 네덜란드어의 형용사 스키흐(schoon)이 비레이(美麗)·요시(好し:좋은), 그 명사형인 스키흐헤이트(schoonheid)가 비레이로 되어 있다. 롱세이드(W. Lobsheid)의 『英華字典』에서는 beautiful이 미·미려·수려(秀麗)등으로, beauty는 색·미·염려(念慮)등으로 되어 있다. 메이지 전반기 무렵까지도 미보다는 미려 쪽이 더 많이 사용되어 왔다.⁹⁰⁾

일본 근대 초기 미학자 니시 아마네(西周)는 독자적인 개념인 일본미학을 정초했다. 이어서 오니시 요시노리(大西克禮)는 유우갱(幽玄), 비애(悲哀), 아와레(あわれ), 풍아(風雅)와 같은 일본적 개념을 미적 범주로 제시한다. 일본의 경우, 지금까지 서양 미학에서 일반적으로 관용되어 온 미적 범주 체계에 재래의 일본적 미의 개념을 편입하려는 시도가 있었으며, 폴켈트의 이론은 오니시에 의해 일본적 미적 범주 체계 구성에 활용된다. 그는 숭고, 미, 유머 삼자를 기본적인 미적 범주로 하고, 한쪽에 각각의 서양적 방향으로 기우는 비장, 우미, 골계를 배치하고, 다른 한쪽에는 각각의 동양적 방향에 기우는 유우갱, 가련, 사비를 배치했다.⁹¹⁾ 그의 관점은 서양의 미적 범주를 일본 자국의 전통 미적 개념으로 폭을 넓히는 계기가 되었다.

오니시의 독특한 이론 중 와카, 노, 하이쿠, 다도를 매개로 한 일본의 미학적 전통에 있어서 중요한 비애, 유우갱, 사비는 제각기 서양미학에서 전개된 미적 범주론을 축으로 미, 숭고, 후모르의 파생 보조범주로서 자리잡았다.⁹²⁾

일본인의 미의식은 시대에 따라 변천해 왔다. 귀족, 무사들이 중심이 된 문화 속에서 우열을 다툰 우미염려(優美艷麗)한 정감의 미는 일본인의 빼놓을 수 없는 미의식으로 중세 말부터 전환기를 맞이하게 되는데 이때부터 새로운 표현미가 나타난다. 와비, 사비와 통하는 미의식이 바로 그것이다. 전란의 시대에 일상적

88) 야나부 아키라(柳父章), 서혜영 역, 2003, 『번역어 성립 사정』, 서울:일빛, p.74.

89) 1796년 일본 최초의 蘭和辭典.

90) 야나부 아키라(柳父章), 서혜영 역, 앞의 책, pp.74-75.

91) 다께우찌 도시오(竹内敏雄), 안영길 외 역, 앞의 책, p.269

92) 김문환, 1997, 「韓國近代美學의 前史」, 『韓國美學試論』, 서울:고려대학교 한국학연구소, p.318.

으로 죽음에 직면해 있던 귀족·무사들의 문학을 관류하는 사상적 기조는 불교적 무상이라고 할 수 있다. 이러한 사상을 바탕으로 하여 유우경, 와비, 사비 등이 나타난다. 일본 미적 범주의 큰 줄기로는 헤이안시대의 모노노아와레(物の哀れ), 중세의 유우경, 근세의 사비를 든다. 아와레는 자연이나 인사 등의 대상을 접했을 때 우러나는 친애, 비애, 찬탄 등의 모든 내면적 감동을 가리키지만, 그 중에서도 비애의 감정이 가장 우선한다. 아와레는 모든 일에 정취와 마음을 이해하고, 그 정서가 감정의 움직임에 따라 나타난다. 하지만 정취에 겨워 노래를 읊어도 감정을 다 표출하기 어려울 때가 있다. 흥겨운 일이나 기쁜 일에 비해 비애감은 마음에 느끼는 정도가 깊다. 그래서 무언가에 가탁하여 마음을 표현한다. 그 예로 『古今和歌集』의 다음과 같은 노래를 살펴보고자 한다.

소문만 듣는 나는 국화꽃 위 이슬인 양 밤에는 맺히고
 낮에는 애달파 사라질 듯하네⁹³⁾

무언가에 참을 수 없을 때 그것을 드러내놓고 말하기가 조심스러워 사물에 빗대어 표현하고 있다. 헤이안시대 귀족들 사이에 깊숙이 스며든 불교적 감성이 바탕으로 되었다. 불교사상이 만연했던 일본 중세에 문학적 미감으로 발전, 정착된 것이다.⁹⁴⁾ 반면 중세 후기에 들어 이에 대립되는 미의식으로 현세를 긍정, 향유하려는 골계·무신의 미의식 등으로 나타난다. 『方丈記』⁹⁵⁾의 저자인 가모노 초메이(鴨長明)는 불교적 색채가 농후한 인생의 무상을 간결하게 문장으로 표현한 중세의 대표적인 수필가이다. 시대의 불안을 벗어나 초월적이고 무상한 시선으로 시대를 바라보고 숨겨진 내면의 아름다움을 서술함으로써 시공을 초월한 유우경이라는 미적 범주가 나타난다. 유우경은 중세 초기 뒷전으로 물러난 몰락 귀족들에 의해 추구된 미로 깊이를 유추할 수 없는 아름다움이다. 하지만, 원래 중국 한자어에서 나온 것으로 불교 사상의 심원함과 신비로움을

93) 모토오리 노리나가(本居宣長), 소세이 법사의 노래.(古今和歌集11·470), 김병숙 외 역, 2016. 『모노노아와레』, 서울:모시는사람들, p.201, 재인용.

94) 유옥희, 1999, 「芭蕉의 ‘사비’小考」, 日本學誌, Vol.19, pp.179-180.

95) 가모노 초메이(鴨長明) 글, 가마쿠라 전기(1212)의 수필. 불교적 무상관을 기조로 불안한 세상 속에서 한적한 생활을 간단명료한 한자혼용으로 그렸다.

나타낸 것이었으나, 일본 중세시대에는 감성적인 미감으로 발전되어 왔다.

마츠오 바쇼(松尾芭蕉)가 개척한 미적 범주로는 『笈の小文』나 『猿蓑』에 보이는 고담(枯淡)의 사비가 하나이며 또한 만년의 『炭俵』에서 완성에 이른 카루미(輕み)와 그 중간에 시오리(撓り)⁹⁶⁾가 있다. 현실에서 산수와 자신과 일치시키는 경지를 개척하고, 예풍을 갈고 닦아 화려함, 진귀함, 비장함, 숭고함, 여유, 정취, 와비, 사비, 호소미, 시오리(撓り), 오카시(をかし)⁹⁷⁾, 카루미, 히에(시릴 정도로 깨끗함)와 자기를 심화시킴과 동시에 미적 범위를 창조하고 더 나아가 미학과 윤리학, 종교와의 일체화를 실현하여 나갔다.

오니시는 서양의 미의식 경향에 따라 예술미를 주안점으로 삼은 근세 미학의 일면성을 시정, 확충하고 포괄적인 미학체계의 창건을 시도하였다. 오니시는 일본인의 입장에서 서양의 미학을 개조하였다. 특히 미적 범주론과 관련하여 아와레와 유우경과 사비 등 일본 특유의 미적 개념을 포함하는 체계를 구성하였다. 그는 종래 서양 미학에서 탐구된 범주론의 미, 숭고, 유머의 삼자를 축으로 하면서 미는 우아, 완미(婉美)의 방향뿐만 아니라 아와레로도 파생되는 것으로 생각한다. 유우경에 대해서는 숭고 가운데 이미 다소나마 나타난 일종의 유암성(幽暗性)과 근본적으로 상통하는 것이면서도, 특히 지관(止觀)의 경지와 같이 존재 자체의 전체성에 부딪혔을 때 갖게 되는 종류의 느낌이라고 규정하고, 그것을 예술미의 명료성과 대비되는 자연미의 깊이와 결부시키고 있다.⁹⁸⁾

아와레, 오카시(をかし)가 비장과 해학이 중심인 미의 개념이라고 한다면 헤이안시대를 특징짓는 것으로 다케다카시라는 숭고한 미의 개념이 더해지면서, 아와레, 오카시, 다케다카시는 일본의 미적 계열로 인식되었고, 미적 가치의 기준이 되었다.

96) 바쇼의 하이카이의 근본이념의 하나. 人事나 자연을 깊은 애정을 가지고 바라보는 작가의 섬세한 마음의 匂가 여정이 되어 나타난 것. 대상에 대한 깊은 관조와 표현에 대한 섬세한 배려에서 자연히 배어 나오는 차분한 餘情美. 풍만, 화려함의 大極의 미, 이마미치 도모노부(今道友信), 조선미 역, 앞의 책, p.320.

97) 源氏物語의 아와레의 개념과 함께 헤이안 시대의 주요 미적이념. 枕草子は 오카시의 문학이라 평가되는데, 그 본질은 저절로 미소를 자아내는 듯한 마음의 상태. 익살맞은 것에 대한 웃음을 머금은 의식으로도 나타낸다.

98) 우에노 나오테루(上野直昭), 김문환 역, 2013, 『미학개론』, 서울:서울대학교, p.293.

아래 두 그림은 일본 회화에서의 송고미, 다케다카시를 보여주고 있다. 18세기 멋있는 여인들과 배우 초상화를 가장 중요한 테마로 삼은 일본판화는 그 시기에 정점에 달했다. 그러나 판화의 역사는 그것으로 그치지 않고 풍경화라는 또 다른 장르에서 많은 걸작품을 산출해 냈다. 영감의 원천이 되고 우키요에라는 명칭을 갖게 했던 가부키 극장과 향락을 뒤로 하고 그들은 이제 인류의 좀 더 보편적이고 안정된 세계로 주위를 돌리게 되었다. 이 시도의 선구자가 가츠시카 호쿠사이(葛飾北齋)였다.

호쿠사이는 네덜란드 판화의 영향으로 서양화풍의 순수 풍경판화 세트 출판을 시작으로, 과장된 기하학적 투시법과 음영법으로 적용했다. 그는 처음으로 일본회화에서는 전혀 이질적인 아주 낮은 단일 시점을 채택하였다. 그는 낮은 관점에서 본 산을 높은 파도와 대비하여 그림2-1 <시나가와에서 파도 뒤로 보이는 후지산>과 같은 강하고 인상적인 효과를 창출하게 되었다. 또한 그림2-2의 <붉은 후지산>은 어떤 인적에 의해서도 전혀 방해받지 않는 경이로운 산의 모습을 하고 있다. 햇살이 후지산에 부딪칠 때 화산재로 덮여있는 뾰족한 정상 부분은 붉은 핏빛의 광채를 발하며, 아래 경사부분의 검푸름과의 대조는 이 효과를 한층 더 강조한다. 호쿠사이의 색채는 실제와 아주 가까우면서도 다른 한편으로는 강하게 단순화된 도안으로 인해 작은 화면 내에서 위대한 화산의 장엄함을 좀 더 효과적으로 표현하기 위해 실경에서 이탈하고 있다.⁹⁹⁾



2-1 호쿠사이<시나가와에서 파도뒤로 보이는 후지산>



2-2 호쿠사이<붉은 후지산>

그림 2.

99) 아키야마 데루카즈(秋山光和), 이성미 역, 2010, 『일본회화사』, 서울:소와당, pp.282-285.

일본에서의 예술의 심미성에 관심이 집중되던 시기는 헤이안시대부터이다. 이 시대의 미의식으로 와카나 겐지모노가타리(源氏物語) 등을 정점으로 하는 모노노아와레가 특별히 강조되는 경향이 있으나, 그것과 더불어 오카시는 이 시대의 미의식의 양대 흐름을 이루며, 마쿠라노소시(枕草子) 라는 수필은 오카시 문학의 대표적인 작품으로 꼽힌다. 마쿠라노소시에서 사용된 오카시의 용례는 골계성, 재미, 기이함으로 크게 구분된다.

이노우에 유타카(井上豊)는 오카시의 특성으로 웃음, 명랑성, 부양(浮揚), 외발성(外發性), 열려진 마음 등을 제시하고, 유암성(幽暗性), 우울, 비애, 고뇌, 침잠, 닫혀진 마음을 특징으로 하는 아와레의 미와 대비시킨다.¹⁰⁰⁾ 오카시의 본질적 요소는 골계성에 있다고 단정하기보다, 우주 만물 그 가운데서도 자연물의 발랄한 생명현상의 밝은 면을 포착한다. 삶이 주는 즐거운 아소비(遊び)로 여기는 경쾌한 기분으로 흥기하는 생명력을 기존틀에 구속받지 않고 자유롭게 그려낸다.¹⁰¹⁾

단풍나무는 크기가 작은 것이라도, 짝이 터 있는 나무 앞부분이 빨갛고 같은 방향으로 나와 퍼져 있는 잎사귀의 모습이 몹시 재미있다¹⁰²⁾.〈枕草子47段〉

광나무는 다른 나무들처럼 한 그루의 뭉을 하는 것으로 취급받을 만한 모습은 아니지만, 잎사귀가 몹시 섬세하고도 작은 것이 참 재미있다.¹⁰³⁾.〈枕草子47段〉

두 예는 식물도감을 방불케 할 정도로 자세한 관찰을 하고 있으며 두 번째 예는 광나무를 보면서 작은 잎사귀의 미세함까지 관찰한다. 이와 같이 아주 작은 부분의 변화까지도 포착할 수 있는 것은 주체가 대상에 근거리적으로 밀착

100) 이노우에 유타카(井上豊), 1983, 『日本文學の原理』, 東京:風間書房, p.39, 신은경, 1996, 「'흥'과 '오카시(をかし)'의 美學」, 古典文學研究, Vol.11, p.135, 재인용.

101) 山本正男, 1965, 「俳諧の藝術情神」, 『東西藝術情神の傳統と交』, 東京:理想社, p.171, 신은경, 1996, 앞의 글, p.136, 재인용.

102) 枕草子47段: “かへでの木, ささやかなるにも,もえ出でたる,木末の赤みて, 同じ方にさしひろがりたる葉のさま, “花もいと物はかなげにて,虫などの枯れたるやうにてをかし.”, 위의 글, p. 141, 재인용.

103) 枕草子47段: ねずもちの木, 人 のなみなみなるべきさまにもあらねど、葉のいみじうこまかに小さきがをかしきなり.”, 위의 책, p141, 재인용.

하여 사물을 관찰한 데서 연유한다. 또한 오카시가 야기하는 시적 주체들은 어딘가에서 움직이지 않은 채 듣고 보고 판단하고 생각하는 등 관찰을 하고 있다. 오카시는 눈에 띄지 않는 작은 것까지 무심히 보아 넘기지 않고 새로운 사실을 발견한다. 자연의 변화에 관심을 갖는 것은 일본 문학 전체의 특징으로 자연 속에서 발랄한 생명감을 발견한다면 오카시의 미로 형상화가 된다. 또한 일본에서는 궁중화사들의 다양한 작품과 병행해서 유명한 절의 화승들도 불교, 또는 세속적인 테마를 다룬 에마키(繪卷)를 제작했다. 그 중 가장 유명한 것은 13세기 이래 교토의 서북쪽 산속에 있는 고산지(高山寺)에 보관되어 온 네 개의 두루마리 그림3의 <鳥獸戲畫>이다. 제1권은 길게 이어지는 구도로 수영, 활쏘기, 승마, 씨름 등 사람들의 행동을 흉내 내는 원숭이, 토끼, 개구리들의 익살맞은 거동을 보여준다. 이 모든 경험에서 이기는 쪽은 항상 약자이다. 이 장면들이 무사계급의 대두 이후 귀족계급의 쇠퇴를 은유적으로 나타낸 사회 풍자라고도 본다.¹⁰⁴⁾ 재미있는 동작과 암시로 가득 찬 첫 번째 두루마리에서는 장난치는 동물들의 모습이 먹의 필선으로 재치 있게 묘사되어 있음을 볼 수 있다. 다음 그림은 무사계급의 대두 이후의 사회적 격동기속에서 승려들과 귀족계급의 세태를 꼬집었다. 가는 먹선으로만 그린 만화기법으로 사람 형상을 한 개구리들이 오동나무잎과 커다란 연잎으로 무사복장을 하고 찢찢매는 원숭이 천황을 뒤쫓는 그림에서 풍자를 느낄 수 있다.



3-1 <鳥獸戲畫> 첫장면



3-2 <鳥獸戲畫>

그림 3.

현대 일본화가 히가시야마 가이이(東山魁夷)는 「나무 잎 하나」에서 “어떤

104) 아키야마 데루카즈(秋山光和), 이성미 역, 앞의 책, pp.214-215.

때를 막론하고 우연히 아름다운 경치를 만나는 것은 단 한 차례일 뿐이다...만 일 벚꽃이 늘 피어있고 우리들의 생명도 영원히 존재하고, 두 존재가 서로 만나는 순간이 있다는 것은 사람의 마음을 감동시킬 수 없다. 꽃은 스스로 떨어 짐으로써 순간적으로 생명의 빛을 보여준다. 꽃을 아름답다고 생각하는 마음의 밑에는 서로의 생명을 연민해하여, 이 땅에서 짧게 존재하는 사이에 우연히 만난 기쁨이 무의식적으로 느껴지는 것이다.” 라고 하였다.¹⁰⁵⁾ 삶과 인연들의 만남은 이렇듯 짧고 유한하며, 자연과 인간사 모두 유한함을 알려주고 있다. 미추의 구별 없이 생의 진실상을 좇아서 자연이나 세계를 표현하는 곳에 사비의 미적 의미가 성립한다. 와비, 사비는 다도에서의 적연(寂然)한 자연의 본질과 인생의 자유 무애한 활동성의 대립이 놀이에 의해 지양된 것으로 체험되는 것에서 성립한다. 이와 같이 사비는 후모르(humour)에서 파생하는 독특한 범주가 된다.¹⁰⁶⁾ 유우쟁을 가장 소중한 미적 범주로 해석하고 있는 제아미(世阿弥)는 五音曲(옛날 중국의 음률에서 궁상각치우의 오음계)에서 축하의 모습을 한 소나무, 유현한 모습을 나타내는 빛나무, 사모의 모습을 나타내는 낙엽, 애상의 모습을 나타내는 겨울나무, 란교쿠(藍玉)는 삼나무라는 식으로 노오(能)의 정취를 나무와 관련시키고 하였고, 구위(九位) 안에서도 묘화풍, 충심화풍, 한화풍, 정화풍이라고 꽃을 상징했다. 꽃으로 상징된 지고한 예술의 품격을 밝히고 백광(白光)이나 청명한 백운(白雪)처럼 빛이나 흰색을 연결시키고 있다. 그것은 청명심과 상징의 생명으로서의 백이 예술의 상징으로서의 꽃과 결합된 것이며, 제아미의 제재에 있어 미의식의 본질은 미적 범주가 식물의 미적 현현의 연상에 기초하고 있음이 틀림없다.¹⁰⁷⁾ 유우쟁은 말의 의미로는 나타내지 않고 눈에도 선명하게 보이지 않지만 그 안에 인간이 느낄 수 있는 미의 세계이다. 일본인의 적극적인 무상감은 아름다운 것은 덧없으면 덧없기 때문에 아름답다.

애매한 감성을 선호하는 일본인의 성향을 반영하듯이 모노노아와레나 유우쟁은 확실하고 선명한 것을 거부한다. 이런 미감의 연장선에 사비 또한 위치하고 있다. 오가타 쓰토무(尾形沱)은 다음과 같이 말한다.

105) 리쩌허우(李澤厚), 조송식 역, 2016, 『華夏美學』, 파주:아카넷, p.330.

106) 우에노 나오테루(上野直昭), 김문환 역, 앞의 책, p.295.

107) 이마미치 도모노부(今道友信), 조선미 역, 앞의 책, p.260.

정신적 여정미로서의 한적미를 가리킨다. 어원적으로는 사물 내부의 본질이 일정한 성숙 심화의 시간을 거침에 의해 외부로 顯出되는 것을 말한다. 헤이안 시대 말기에 이르러 귀족적 우미함이 시간에 의해 침식된 황량함, 적막한 정취 속에 사물의 진실이 추구되기에 이르러 와카의 評語로 등장한다. 무로마치 시대의 心敬은 이것을 閑寂枯淡한 색에 싸인 종교적 서정미의 극치를 의미하는 데까지 심화시켰다. 定家·心敬의 영향하에 성립한 茶道에서는 화려함과 쓸쓸함의 대조를 통한 閑寂美라고 한다.¹⁰⁸⁾

사비는 눈앞의 대상을 단지 아름다움으로만 바라보는 미와 다르게 공간과 시간의 이중구조를 형성하는 우아미로서의 정취가 더해지는 미의식이다.

아와레와 유우갱이 와카와 가론(歌論)을 중심으로 한 노가쿠론(能樂論)의 독자적인 탐구에서 밝혀진데 반해, 와비는 적극적으로 화려한 미와는 극을 이루는 미로서 물질적인 아름다움보다 철학적이고 정신적인 미를 요구하는 한적한 정취이다. 풍아론(風雅論)에서 전개된 와비에 대한 고찰은 하이카이(俳諧)와 다도(茶道)의 중심이 된다.

일본의 경우 헤이안시대 말기 센고쿠시대부터 에도시대까지 무사가 정권을 주도하던 시대로 전쟁이 거듭되면서 귀족사회가 붕괴하고 사람들의 의식이 변화하기 시작한다. 이 시기에는 정신적으로 극히 정적 상태에서 표현되었던 미의식과 반대로 과시욕이 나타난 꾸밈의 미의식이 나타난다. 또한 급변하는 혼란기 속에 대자연의 위엄 앞에서 인간의 존재가 미약하다는 자각을 하게 되었다. 인간의 삶은 한낱 한 순간이며, 그 깨달음으로 정신세계의 풍요로움을 요구하는 욕구로 만들어진 것이 와비와 사비이다.

일본인의 미의식 속에서는 일관적으로 규범을 삼는 것이 자연미이며, 자연의 아름다움은 사비의 아름다움과 공통된 성질이다. 와비는 미의식임과 동시에 윤리적 개념으로 부와 권력으로부터 정신적인 자유로움을 찾기 위해 형성되었으며 자연적인 빈곤과 인위적인 빈곤함을 통한 정신적 만족으로 내면적인 풍요를 얻고자 했다. 다도 문화의 와비는 외형적으로는 빈곤한 생활 속에서도 내면의

108) 오가타 츠토무(尾形侑), 1995, 『俳文學大辭典』, 角川書店, 유옥희 역, 앞의 글, p.181, 재인용.

풍요와 정신적인 만족을 추구하였다. 빈곤함 속에서 훨씬 그윽한 아름다움이 있고 한적한 풍취를 즐기고 번민하는 은둔자의 검약한 모습에 응축된 품격미와 정신적 풍요에 와비가 존재한다. 빈곤함만으로는 진정한 와비가 성립되지 않으며 극도로 압축하고 생략 간소한 표현 속에 자연을 거스르지 않는 소박함과 우연적으로 발생한 무작위의 미가 내재되는 과정을 통해 성숙된 와비정신으로 승화될 수 있다. 사비는 오랫동안 사용한 물건에서 나오는 기품이나 창연고색을 말하여 이런 요소는 일본 다도의 중요한 미적 요소로 작용한다. 인간의 시각적인 욕구를 만족시키려는 새로운 미의식에 대한 자각과 더불어 미에 대한 새로운 시각과 풍조가 생겨났는데 이렇게 생겨난 미의식의 표현 소재는 태워버린 낙엽이나 바위나 고목, 오래된 탑 등인 자연물과 융화되었다.¹⁰⁹⁾

와비는 화려한 미와는 반대의 개념으로 철학적이고 정신적인 아름다움을 말한다. 와비라고 하는 단어의 원 의미는 생각하는 데로 되지 않는 괴로움이 있는 외로움 보다 더 외롭다. 또한 심한 외로움에 눈물조차 흘릴 수 없는 아픔을 동반한 감정을 말하며, 불완전한 아름다움으로 표현된다.¹¹⁰⁾

사비는 퇴색하고 마모되고 파손되는 퇴행현상 위에 우아하고 고풍스러운 이미지로, 다도의 도구를 만들었던 축적된 미와 다도의 도구가 소유자와 공유하는 역사적인 시간이다. 오늘날 일본에서 어떤 대상을 평가할 때 사비가 있다, 사비가 없다 라는 표현을 쓴다. 이때 사비는 일종의 매력을 의미하며, 그 매력은 정돈된 아름다움이 아니라 감성에 호소하는 정감을 주는 분위기를 말한다.¹¹¹⁾ 와비-사비는 내면적인 요소로 사비의 관점은 와비의 내면적 형태이며, 와비가 부정하고 있는 화려함을 갖고 있다. 사비의 화려함의 표현은 세월의 흐름과 더불어 나타난 아름다움이다. 사비는 세월의 흐름과 아울러 사물에 투영된 미의식으로, 무한한 시간의 흐름에서 다시는 돌아오지 않을 현재를 소중히 생각한다.¹¹²⁾ 이들 미감은 인상이 선명하고 강력하기보다 깊은 내면의 감동이

109) 사사키 치카(Sasaki Chika), 2013, 「일본 전통색채에 영향을 일본 미의식에 대한 연구」, 韓服文化, Vol.16 No.1, p.94.

110) 이적욱 외, 2011, 「와비-사비의 일상미학적 해석을 통한 실내디자인의 표현특성에 관한 연구」, 한국실내디자인학회논문집, Vol.20 No.3, p.112.

111) 유옥희, 앞의 글, p.194.

112) 河原由紀子, 1970. 「中世の色彩美感-わび・さびを中心に」. 複式美學, 9, p.58.

동반된 화려하지는 않은 깊음을 바탕으로 한다. 와비와 사비는 애매한 감성을 선호하는 일본민족의 성향의 연장선상에 있다.

이치유사이 히로시게(一遊齋廣重)는 섬세한 필치와 조화로운 색상들에 의해 전달되는 차분하고 부드러운 시적 분위기에 젖은 그림을 그렸으며, 완전히 스며드는 부드럽고 서정적인 분위기는 당시 대중들의 취향과 어울렸다. 그림 4의 <토카이도 53역참 소노>와 <53역참 마리코, 유명한 찻집>을 보더라도 그의 자연관은 언제나 인간과 밀접한 관계를 가지고 있으며, 시적 호소력으로 충만되어 있다.



4-1 히로시게(廣重)토카이도 53역참 소노



4-2 히로시게(廣重)토카이도 53역참 마리코, 유명한 찻집

그림 4.



보도인 <春景山水圖>
그림 5.

1053년에 축조된 보도인(平等院)의 봉황당 내부 벽화 그림 5의 <春景山水圖>는 한 계절씩 네 벽에 그려져 있다. 그 중 가장 잘 보존된 북쪽 문 동쪽 문 쪽의 윗부분을 살펴보면, 일본 전원 풍경이 거침없이 흐르는 부드러운 필선과 부드러운 색채를 구사한 기법으로 묘사가 되어 있다.

나지막한 언덕 사이에 흐르는 강줄기, 흙 위에 남아있는 얇은 눈더미 등 시골 아낙네의 단조로운 삶을 암시해주는 그림에서 서정성이 나타난다. 구도가 유연하고 색채가 강력하여서 귀족적이면서도 여성적인 분위기가 풍긴다. 이 또한 일본의 화려하지 않지만 깊은 내면의 사비가 느껴지는 그림으로 꼽힌다.

일본인의 미의식 속에는 와비의 요소가 강하게 존재한다. 특히 생활 속에서 미의식의 작용은 항상 자연의 아름다움을 동경하고, 자연의 아름다움과 일체가 되어 산다는 것을 이상으로 삼아왔는데, 이 자연의 아름다움은 와비의 아름다움과 공통된다 하겠다.¹¹³⁾ 또한 와비와 사비의 허무함과 불완전성은 일본 미학에서 꾸미지 않는 독특한 미의식으로 발전하여 갔다.

건축이나 공예 혹은 서예 등 적어도 중세 이래 일본의 미의식은 모두 현란한 색을 싫어하고 불투명의 아름다움을 기본으로 한다. 꾸미지 않은 미적 범주는 일본의 선(禪)사상에 기인한 것으로 선이란 하나의 철학이며 종교적 의미를 함축하면서 그림, 서예, 문학, 건축, 다도를 통해 넓은 의미의 예술에 큰 영향을 미쳤다¹¹⁴⁾. 자연과 함께 어울리며, 세속에 구애받지 않는 자연의 무상감을 따르는 일본의 미의식은 오늘날에도 와비사비 미학으로 응용되고 있다.



113) 今道友信 외, 白琪洙 역, 1981, 『日本人的 美意識』, 서울:教學研究社, p.261.

114) 야나기다 세이잔(柳田聖山), 한보광 역, 1995, 『禪과 日本文化』, 서울:불광출판부, pp.72-73.

제 3 장 한국 미적 범주론의 사적 검토

3.1 근대 한국미학의 형성과 전개

한국, 중국, 일본 등 한자문화권에서는 서구의 에스테틱(Aesthetics)이 미학으로 번역되었으며, 이 번역어는 일본에서 처음으로 고안되어 다른 한자 문화권에 역수출되었다. 니시 마아네(西周), 후쿠자와 유키치(福澤諭吉), 나카에 초민(中江兆民), 쓰다 마미치(津田真道) 등은 일본 미학의 근대화를 위해 노력한 대표적인 선각자이다. 니시 아마네는 자연법 사상과 근대적 사회과학이 발흥하고 있던 네덜란드로 떠나 당시의 서구 최신 과학들을 배웠으며, 에스테틱을 선미학(善美學)이라 소개하고 이어서 가취론(佳趣論), 미묘학(美妙學)이라고 제시한다. 니시 아마네가 1872년에 발표한 『미묘학설』은 일본 최초의 미학서라고 평가받으며, 정돈이 가장 잘 된 저술 가운데 하나이다. 일본에서의 미학이란 서양미학의 번역적인 수용이었으며, 니시 아마네를 비롯 모리 오가이(森鷗外), 나카에 초민과 같은 사람들이 서양미학을 도입하면서 일본 근대미학을 전개하여 나갔다. ‘미묘학’은 단순한 예술학을 넘어서 미추의 원리가 예술뿐만 아니라 널리 인간사회의 일상 장면에서도 찾아볼 수 있으며, 나아가 미추의 분별은 인간사회의 문명화를 가늠하는 지표이기도 하다.¹¹⁵⁾ 『미묘학설』에서의 여러 특징 중에서도 미적 감정론은 상상력의 작용에 의해 환기되는 감동으로 미적 감정이 생겨나게 한다. 사람의 성질을 형용하는 좋다, 나쁘다, 귀엽다, 밋다와 같은 도덕상을 형용하는 계열과 기쁘다, 즐겁다. 흐뭇하다와 같은 형용어 계열이 있다. 후자를 일반적인 쾌 감정의 표현으로 하고, 특별히 오모시로시(面白し)와 오카시라는 두 단어로 규정했다. 오모시로시와 오카시라고 하는 미적 감정은 “단지 그 자체를 재미, 우스꽝스러움으로 보는 것이며, 본래부터 자신이 이해에 관여하지 않는다.”¹¹⁶⁾

115) 美妙學說 其一.

미학이 일본을 거쳐 중국에 들어온 것은 19세기 말에서 20세기 초 무렵이다. 1898년 무술변법을 전후로 자산계급 개량주의 운동의 흥기와 발맞춰 캉유웨이(康有爲), 량치차오(梁啓超), 탄쓰퉁(譚嗣同), 황쑤셴(黃遵憲) 등은 백화를 숭상하고 문언을 폐지하자(崇白話而廢文言), 시계혁명(詩界革命), 소설계혁명(小說界革命) 등의 구호 아래 봉건사회와는 다른 신사조를 제창했다. 미래세계에 대한 동경을 나타내는 구체적 방편으로 서양 문예이론과 미학을 소개하기 시작하면서 중국 미학 사상의 새로운 역사를 열었다.¹¹⁷⁾

근대 학문으로서 미학이 국내에 유입된 것은 1927년 경성제국대학 법문학부에 미학·미술사 전공이 생기면서부터이다. 한국에 있어 미학은 근대적 교육기구의 하나이며, 일제에 의해 이식된 대학의 역사와 궤를 함께 한다. 그 때문에 한국에서의 미학연구는 일정한 한계를 안고 시작되었다고 볼 수 있다.

1919년 3·1독립운동을 계기로 무단정치에서 문화정치로 선회하는 일제 정책의 하나로 일본 정부의 경성제국대학령에 의해 경성제국대학이 설립되었다. 1924년 예과 2년제와 1926년 법문학부 3년제, 의학부 4년제로 각각 개설되었다.¹¹⁸⁾ 한국에서 최초로 미학을 가르친 우에노 나오테루(上野直昭)는 도쿄제국대학 문과대학 철학과(심리학 전공)에서 오즈카 야스지(大塚保治) 교수로부터 경험적 심리주의에 기반을 둔 근대 서구미학을 배웠으며, 당대 유럽에서 성행하던 아래로부터의 미학인 감정이입미학, 예술학, 신칸트학파의 미학, 생철학의 미학, 표현학으로서의 미학, 현상학적 미학, 존재론적 미학 등을 수용하여 정신과학의 입장에서 비교미학 비교예술학의 방법을 미술사에 도입하게 된다.

일본에서 미학이 처음 도입되고, 미학강좌의 개설과 더불어 널리 일반화되어 갔다. 한국에 미학과 미술사의 씨를 뿌린 건 일본학자들이었다. 일제가 세운 이 땅의 대학은 직접적으로나 간접적으로 식민지 교육의 기관 노릇을 해왔으며, 우리 학문의 전통을 계승하는 데 힘쓰기보다는 수입 학문의 대리점이 바로 대

116) 니시 아마네(西周), 1960, 『西周全集-第1卷』, 宗古書房, p.489, 민주식, 2011, 「니시아마네(西周)의 서구미학(美學)의 이해와 수용」, 일본연구, Vol.15, p.373, 재인용.

117) 李澤厚, 劉綱紀, 권덕주, 김승심 역, 1992, 『中國美學史』, 서울:대한교과서주식회사, pp.48-49.

118) 서울대학교 삼십년사편찬위원회, 1976, 『서울大學校 三十年史』, 서울:서울대학교 출판부 참조.

학이라는 불행한 전례를 남겼다.¹¹⁹⁾

가토 데즈히로(加藤哲弘)에 따르면, 철학자가 미학 강의 속에서 미술이나 음악 혹은 문학의 역사에 대하여 강의하는 것은 일본뿐만 아니라, 그 당시 일본이 모범으로 했던 서구 대학의 철학과 전통으로 본다면 전혀 부자연스러운 것이 아니었다. 다만, 이때 강의된 미술사나 음악사, 문학사는 어디까지나 주로 고전 고대의 세계에 관한 일반적인 상식을 제공하기 위한 보조적 장치에 불과한 것이었다. 그러나 그 후, 1893년에 소위 강좌제의 설치에 의해 세계에서 최초의 이학강좌가 설치되어 계승자 양성이 본격적으로 되고부터는 사정이 좀 달라진다. 미술사를 미학과 속에서 그 존재가 인정된 하나의 독립한 분야로 파악하여, 그것을 조형예술 역사로서 전문적으로 연구하고자 하는 연구자가 생겨났기 때문이다. 그 결과 1914년에 미학 제 2강좌로서 미술사학 강좌가 창설되어 일본 미술사가인 다키 세이이치(瀧精一)가 부임했다. 구체적인 연구내용이나 방법론은 이미 실증주의적인 역사학의 사고방식으로 도입되어 있었다. 그러나 도쿄대학이나 훗날 교토의 제국대학에서 미술사학이 미학의 제2강좌로서 운영되어져 있었다고 하는 상황은 독립적으로 미술사학이 나아갈 수 있는 별도의 길을 막았다고 볼 수도 있다.¹²⁰⁾

아이스테티카가 일본에서 미학으로 정착된 것은 심미학 등과의 경합을 거친 메이지 30년(1896) 이후이다. 1881년에 도쿄제국대학에 심미학이라는 강의제목으로 강좌가 열렸으며 인문대학의 필수과목이 되었고, 일본 미학은 ‘미학강좌’ 개설과 더불어 널리 일반화되었다. 1990년 4월 3년에 걸친 유럽 유학을 마치고 귀국한 오츠카 야스지가 초대 미학강좌 담당교수에 임명되면서 비로소 본격적인 미학강좌가 성립된다. 오츠카에 이어 오니시 요시노리는 미학미술사 제1강좌를 맡았다.

일본에서 일본적 특수성에 입각한 미적 범주의 문제는 오니시의 경우와 같이 서구미학이 일반적으로 사용해 온 미적 범주의 체계에 일본적인 미의 특수한 상을 찾았다. 유우경, 아와레, 풍아, 와비, 사비 등 특수한 미적 유형개념에 관

119) 조동일, 1980, 「민족문화연구의 과제와 방향」, 민족문화연구총서, Vol.6, p.250.

120) 신나경, 2016, 앞의 글, pp.189-190.

한 여러 학자들의 연구를 볼 수가 있다.¹²¹⁾ 오니시는 종래 서양적 미의식 자체의 경향에 따라 예술미를 주안점으로 삼은 근세 미학의 일면성을 시정·확충하고, 자연미에 중점을 둔 동양적 미의식에 적용될 만한 포괄적인 미학 범주 체계의 시도하였다. 오츠카가 일본인의 입장에서 서양류의 미학을 개조하면서 미적 범주론과 관련하여 비애와 유우경과 사비 등 일본 특유의 미적 개념을 포함하는 체계를 구성한 것은 일본에 수입된 미학의 발전사에서 주목할 만한 일이다. 오니시는 미, 숭고, 유머 세 가지를 기본적 미적 범주로 파악하고 서양에서는 완미, 비장, 골계가 이로부터 나온 파생적 미적 범주라면, 일본에서는 아와레, 유우경, 사비가 파생적 미적 범주라고 규정했다. 오니시가 제기한 아와레, 유우경, 사비 등은 모두가 일본의 전통 시가들에서 추출한 미적 이념들로서, 주로 인간의 정신과 감성에 그 초점이 맞추어져 있다고 할 수 있다.¹²²⁾

중세 말 유럽의 대학은 사회가 필요로 하는 인재로서의 전문적인 지식이나 기술을 배우기 전에 엘리트 시민이 갖추어야 하는 인문적 교양을 습득할 것을 요구했다. 그러나 도입 초기 일본인들에게 미학은 특정의 지식과 기술을 습득하려는 것이 아니라 일반적인 교양의 형성을 위한 일반 교육과목으로 넓은 의미에서의 미학이 행해졌다. 독일에서는 넓은 의미에서의 미학이 19세기 후반에서의 실증주의적인 여러 과학의 제도적인 발전이나 학문의 전문분야의 흐름에 따르지 않고, 미학 속에서 성립한 예술연구 특히 미술사학으로 대치되게 된다. 하지만 일본의 경우에 미술사는 미학의 분과학문으로서 종속되거나 긴밀하게 연관된 것으로 발전해 왔다.¹²³⁾

한국의 미학은 일제의 문화정책으로 인해 일본의 학제를 그대로 받아들일 수 밖에 없었다. 그 뒤에도 서구의 영향으로 인해 서구의 미학 경향이 그대로 받아들여졌다. 또한 미학 자체를 미학·미술사 안의 교양과목의 한 부분으로 인식하는 데 그치게 되었다. 고유섭은 우리의 예술과 역사의 특수성을 확인하고 정열적인 미학 연구를 통해 폭넓고 깊이 있는 연구 성과를 남겼다는 점에서 한국 미학사에서 중요한 위치를 차지한다. 고유섭이 본 한국미의 특성은 자연과

121) 백기수, 1974, 「日本の 美的 範疇概念」, 日本學報, Vol.2, p.45.

122) 김문환, 1997, 앞의 책, pp.316-317.

123) 신나경, 2016, 앞의 글, p.188.

예술, 예술과 인간 사이 모순의 화해에서 한국미술이 추구한 정신적 가치지향성과 그 미적 가치의 의미 해석을 구하기 위한 것이었다.¹²⁴⁾

고유섭은 그 당시의 지적 풍토와 미학의 방법론적 추이, 곧 당시의 철학의 경향들도 알고 있었으며, 그런 중에 제기된 미학과 예술학 간의 논쟁도 알고 있었다. 그는 조선 미술사를 연구를 연기하고 한국 미학사상을 위한 방법론적 기초를 확보하는 데 힘을 기울였다. 한국 미술사의 정립을 위해서는 미술의 개념이 전제 또는 기초로 되어 있어야 했다. 개념의 정립의 문제는 미술사학의 문제가 아니라 미학의 과제라고 생각한 것이다.¹²⁵⁾ 식민시기 최초의 미학자인 고유섭의 미학적 시야와 미학적 접근은 우리 민족의 고유한 주체적 시각으로 조형미술과 미술사에 입각하여 한국적 미적 특질의 이념들을 규명하고자 했음을 보여준다.

3.2 미적 범주론의 양상

야나기 무네요시가 한국미의 미적 범주로 비애미를 언급한 것으로 시작해서 고유섭은 무작위, 무기교, 무관심의 태도를 가지고 자연의 기법과 규격을 내면화했다. 그리고 절도와 중도, 조화의 미의식에 도달하듯이 표준을 벗어나 자유분방함을 나타내었다. 적요한 해학과 질박은 비조화의 조화 상태에서 멋이 파생되었고, 많은 학자들에 의해서 멋은 다양한 관점으로 해석되었다. 시대적 흐름에 따라 한국에서는 한의 문화라는 개념이 나타났고, 그에 상반상성하는 흥과 신명의 미적 범주가 나타나기 시작하였다. 초기 근대 미학에서부터 탈근대 미학의 미적 범주에 대해서 고찰해보고, 한과 중간역할을 하는 그들과 흥과 신명이 함께 어우러져서 멋으로 통합되는 과정을 살펴보기로 한다.

3.2.1 근대 초기 미학과 미적 범주론의 형성

야나기 무네요시(柳宗悅)가 제시한 조선예술론은 조선예술이 중국의 아류로

124) 김임수 외, 2005, 『한국의 미술 다시 읽는다』, 파주:돌베개, p.69.

125) 오병남, 2005. 앞의 글, p.206.

취급되거나 혹은 일제의 식민통치로 독자성이 무시되던 시대에 그 특질을 규명했다. 한국예술이 지닌 내재적 동질성을 인식하고 고유한 형성원리와 유형적 특성을 파악해 내는 일이 자각되기 시작하였다. 야나기의 한국미술 연구 중 비애론 또한 연구사적인 의미를 지닌다. 일본에서 비애미가 하나의 미적 범주로 인식되게 된 것은 서양에서 일찍이 천착되어 온 미적 범주인 비극미를 받아들여지면서부터이다. 에스테틱은 니시 아마네에 의해 선미학에서 미학으로 정착되었으며, 오니시는 비애의 쾌감이라는 개념으로 미적 범주의 하나인 비극론을 펼쳤다. 야나기의 재학시절 미학을 전공한 오츠카는 초대 미학 주임교수로 재임하여 미학사상을 총괄했다. 야나기가 조선예술의 비애미를 언급하였을 때에는 일본에 이미 비극미에 대한 학적 인식과 예술론이 유포되어 있었다고 보여진다.¹²⁶⁾

야나기는 “슬픈 마음을 노래한 것은 가장 아름다운 시간이다” 라고 한 영국의 낭만주의시인 셸리(P. B. Shelley)의 구절을 인용하여 조선예술은 비애미가 미의 극치라고 하며 비애미를 비극미와 연결 짓는다.

숭고미와 함께 비극미가 주관에 대한 객관의 우월, 즉 커다란 대상에서 유래한다는 데스와르(M. Dessoir)의 입장에서 보면, 도자기나 가늘고 긴 곡선, 백색 등에 근거한 야나기의 비애미론은 서구의 비극미보다 일본 고유의 미적 감정인 아와레, 유우갱, 사비에 속한다고 볼 수 있다. 야나기의 근대 서구의 미¹²⁷⁾에 대한 인식과 더불어 그의 비애미론은 일본인 특유의 미의식이 투영되고, 조선 예술에서 비애미를 실천적으로 선취했다. 또한 그는 비애를 종교적 구경성(究竟

126) 이인범, 1999, 『조선예술과 야나기 무네요시』, 서울:시공사, pp.77-78.

127) 悲劇은 인간의 끈기 있는 고투를 포함하고 있는 것이 보통이다. 즉 하나의 인간이 죽음이라든지 실패라든지 그러한 고통을 물리치면서 어떠한 목적의 추구에 몰두해 나가는 건실한 고투를 비극은 항상 포함하고 있는 것이다. 반항이라는 것은 자연에서 오는 것도 있고 운명에서 오는 반항도 있다. 또 사회적으로 혹은 정치적인 이해관계에서 오는 경우도 있다. 그러나 그러한 반항 자체가 중요한 것은 아니다. 그러한 고투가 終局的인 결과에 향해서 어떻게 진행되느냐? 하는데에 중요성이 있는 것이다. 이러한 근본적인 의미에서 생각해 볼 때, 인간 생활의 거의 전부가 비극적이라 아니할 수 없다. …환경에 대한 반항, 설령 그 반항이 실패로 돌아가는 경우가 있더라도 오히려 그것은 하나의 가치를 지닐 수가 있건마는 그러한 반항을 전개하는 대신에 도리어 그 환경 속에서 파멸해 버린다는 내용을 가정할 때 그 여성의 가련한 성질로서는 그 무거운 운명의 압박을 지탱할 수는 없었다고 우리는 인식드리 수밖에 없다. 그 반면에 그러한 환경에 대해서 아무런 반항도 하지 못한 그러한 여성을 칭찬할 수도 또한 없는 것이다. 이것은 悲哀(Pathos)를 의미하는 것이다. 美學硏究會 역, 1993, 『美學』, 서울:문명사, pp.154-156.

性)과 연관시킨다.

‘비에’란 신의 마음으로 지켜내는 비애일 것이다. 신은 위로하는 일을 잊지 않는다. 슬퍼하는 자에게 그의 마음은 끌린다. 슬픔은 어째서 미를 만드는 것일까. 또 슬픔의 미가 어째서 그토록 사람을 끄는 것일까. 그것은 신으로 만들어진 슬픔이기 때문일 것이다. 힘있는 자는 자기 안에서 살고 즐거운 자는 자연에서 산다. 그러나 슬픈 자는 신에서 산다.¹²⁸⁾

그는 모든 미를 인정하며, 또 조선시대의 도자기를 슬픔의 감정과 연관시켰다.

단순한 그릇이라고 해서 이것을 잊어버리는 죄를 범해서는 안된다. 얼마나 많은 종교적 글들이 이토록 마음의 비밀스런 일을 그려 묘사할 수 있겠는가. 이 한 개의 항아리를 생각한다는 것은 곧 이 세상을 생각하고 마음을 생각하고 피안을 생각하는 의미가 있을 것이다…보는 자의 호흡은 점차 가라앉아 간다. 마음은 어느덧 그 연꽃 자리로 옮겨져 그도 역시 꿈꾸는 듯한 세계에 떠돌리다. 나도 없고 그도 없고 모든 것은 하나로 흐르는 삼매경으로 돌아간다.¹²⁹⁾

야나기는 공예의 실용성을 강조한다. 또한 그 실용성을 뒷받침해주는 것이 바로 종합예술로서의 공예이다. 그저 보기만 하는 귀족적이고 개인적인 공예가 가지고 있던 종교적인 수요나 요구는 사라지고 일반 민중과 유리되지 않는 공예인 민중공예가 실용적이라고 말하고 있다. “공예라는 것은 어디까지나 실용성을 그 본성으로 삼는 한, 공예의 전체 테두리 안에서 이 민예가 중책을 차지하는 것은 명백한 일이다.”¹³⁰⁾ 쓰임이 본질인 공예는 무명(無銘)일 때 살아 숨쉬고, 그것은 무심(無心)이며, 자연의 가호에 의한 은총의 미이며, 노동, 재료, 수공, 전통, 반복, 다량, 사회에서 나오는 미이다.¹³¹⁾ 이와 같은 맥락에서 그가 민예를 생활공예라고 부르는 것은 정당한 의미를 갖는다.

128) 柳宗悅, 1922, 「鮮의美術」, 『전집6』, pp.95-96, 이인범, 앞의 책, p.80, 재인용.

129) 柳宗悅, 1922, 「彼の朝鮮行」, 『전집6』, pp.69-70, 위의 책, p.105, 재인용.

130) 야나기 무네요시(柳宗悅), 민병산 역, 1976, 『工藝文化』, 서울:신구, p.33.

131) 이인범, 1999, 앞의 책, pp.166-167.

조선예술에 관한 야나기의 관심은 처음에는 선, 이어서 그 선적인 미를 낳은 조선민족의 미의식인 비애미였다. 그가 조선예술에서 미적 특질로 발견을 거듭해 간 것은 민예의 미이다. 불교사상에 의해 자신의 예술론에 깊이를 더하면서 도자기의 선의 아름다움을 말한 『조선인을 생각한다』에서 「사랑에 굽주린 마음의 상징」을 읽고 비애의 미를 거론한다. 이처럼 적막한 쓸쓸함과 조용한 아름다움, 비애의 미, 자연으로의 귀의에서 시작하여 소박미, 민예미, 무기교의 기교, 천연의 미, 치졸미를 거쳐 말년에 불교미학을 수립하면서 조선의 미에 대한 규정을 불이미(不二美)로 매듭짓고 있다. 그것은 미추 분별의 바탕으로만 가능한 서양미학의 영역에서는 설명이 불가능한 세계이다.

야나기의 비애미와 선의 쓸쓸함 등의 개념은 일제 강점기 한국인들에게 특별한 위로감을 주었다. 하지만 일본이 천착해온 미적 범주인 모노노아와레를 한국인에게 비애미로 옮겨 놓고, 일본의 미의식을 한국의 그것으로 대체시키면서 위계화를 시켜놓았다. 이렇듯 쓸쓸함이나 비애로 받아들여지던 조선의 도자기에서 그는, 무진과 무심의 아름다움을 보았다. 단지 쓸쓸하고 단순함을 넘어 어디에도 집착하지 않는 불법의 적요(寂照)로 보았던 것이다. 무심은 형이상학적 깊이를 함축하고 있으며, 정감을 직접적·즉각적으로 표출하기보다는 인간의 회노애락의 정감작용이나 물아(物我)의 구별의식 자체를 넘어서고자 하는데 특징이 있다. 무심은 주관의 개입을 최대한 배제하는 데서 오는 일종의 망아(忘我), 무아(無我)의 심적 상태이며, 무심의 미는 집단적·현실적·관계지향적인 흥의 미와는 달리 이러한 경향을 거부하는데서 창출될 수 있는 미의식이다.¹³²⁾

서구 근대의 예술로 보면 일종의 파격이라 할 수 있는 민예라는 패러다임에서 최고의 미적 이념인 평범의 미는 보통인 이상의 영웅의 모방을 통해 이룩된 비극미, 조화의 순정미, 숭고미 등 일련의 서구 미학적 사고의 틀이나 미적 범주에서 크게 벗어나 있다. 어떤 의미에서 보면, 서구의 전통적인 미학사는 비범의 미학사라고 해도 과언이 아니며, 그런 점에서 평범의 개념에 근거하는 야나

132) 신은경, 1996, 「한국적 美意識의 한 유형으로서의 ‘無心’」, 정신문화연구, Vol.19 No.2, p.106

기의 민예론은 근대 학문으로서 서구의 미학적 논의나 예술론에서 단서를 찾기는 힘들다. 야나기는 서양에서는 오랫동안 예술이라는 말을 기술(Techne)이라고 표현하였고, 동양에서는 예술을 도와 연관시켜 예도(藝道)라 표현한 사실에서 무기교의 기교와 평범의 미의 가능성은 동양적 전통에서 그 타당성을 갖게 된다. 더 나아가 동양적 직관에 의해 형성된 동양예술의 구경성의 해명 가능성을 열며, 여기서 서양미학의 입장에서 보면 낯선 일련의 개념들 평범, 건강, 자연, 불이, 소박, 무기교의 기교 등은 정당한 미학적 지위를 획득한다.¹³³⁾ 야나기가 제시한 비애미는 한국의 미적 범주의 전체를 말한다고 볼 수 없으며, 비애미에 치중될 수밖에 없었던 시대였다. 아무도 관심 가지지 않았던 조선의 공예에 대해 가치를 부여한 것으로 가치를 두고자 한다.

같은 시기에 조선의 민예를 사랑하고 한국인과 삶을 같이 했던 아사카와 다쿠미(淺川巧)는 조선 공예의 아름다움으로 조선의 소반을 선택했다. 다쿠미는 야나기와는 다른 방식으로 한국의 자연에 대한 아름다움을 말한다. 다쿠미는 한국의 자연 속에서 직접 체험하면서 자연과 인간의 조화 속에서의 아름다움을 발견한다. “아름다운 자연을 보고 그 속에서 조화를 이루고 있을 때, 우리들의 마음은 아름다움에 충족되어 기뻐할 것이다. 이러한 기쁨이 없는 자는 종교가도, 예술가도, 시인도 아니다.”¹³⁴⁾라고 말한다. 자연과의 조화 속에서 나타난 아름다움은 다쿠미가 조선의 자연에서 생성된 공예의 아름다움으로 나타난다.

다쿠미는 “조선의 목공품은 도자기 등과 마찬가지로 특수한 멋을 지녔다”¹³⁵⁾라고 언급한 것에서 볼 수 있듯이 조선인들과 함께 생활하며 기물을 직접 사용하면서 느낀 것을 전달했다.

사용자를 기물의 완성에 관여시키기 위해서 오히려 선택의 여지를 많이 두거나 만드는 과정의 일부를 사용자를 위해 남겨두는 것도 재미있는 일이다. 시골

133) 야나기 무네요시, 버나드 리치 편, 이대일 역, 1994, 『공예가의 길』, 서울:미진사, pp.229-233.

134) 아사카와 다쿠미(淺川巧), 다카사키 소지 편, 김순희, 이상진 역, 2014, 『아사카와 다쿠미-일기와 서간』, 北杜:山梨縣北杜市, p.106.

135) 아사카와 다쿠미(淺川巧), 2012, 『조선의 소반·조선도자명고』, 서울:학고재, p.14.

장터로 가면 白盤이라고 하여 칠을 하지 않고 거의 半제품인 상태로 파는 소반도 있다. …이런 식으로 사서 길들인 물건을 그 집에서 한층 친숙하게 여기는 것은 당연한 일이 아니겠는가.¹³⁶⁾

제작자들이 자유자재로 주변에 있는 자연물을 이용해서 만든 소반은 저마다 다양한 아름다움을 가진다. 그리고 미완성의 소반은 사용자들에 의해서 특유의 멋을 낸다. 또한 소반의 모습에 대한 특색을 “조선 목공품은 선이 만나는 부분이 모나지 않게 둥근 멋을 보여주는 것이 특징이다. 말하자면 면이 완만하게 이어져 있는 것이다…어느 것이나 자연스러운 형태를 이루어 더욱 더 많은 변화를 보여주고 있다.”¹³⁷⁾ 고 말한다. 다쿠미는 삶 속에서 자연과 인간의 조화를 이룬 조선인들을 보면서 조선 공예의 아름다움을 발견한다. 온돌방에서 식사를 하는 조선에서만 볼 수 있는 고유의 공예품이었기 때문이다. 그가 “올바른 공예품은 친절한 사용자의 손에서 차츰 그 특유의 미를 발휘하므로 사용자는 어떤 의미에서는 미의 완성자라고 할 수 있다…조선의 소반은 순박 단정한 아름다움이 있으면서도 우리 일상생활에 친히 봉사하여 세월과 함께 雅美(아미)를 더해가므로 올바른 공예의 대표라고 칭할 수 있다.”¹³⁸⁾ 라고 말한다.

야나기는 조선의 자연은 비참하며, 쓸쓸하며, 조선의 기물은 비애로 가득 찼다고 보았지만, 다쿠미는 조선인이 자연을 바라보는 인식은 위대하며 우아하고 아름답다고 하였다. 다쿠미는 그 당시 조선의 삶 속에서 직접 소통하면서 인간과 단순한 기물 사이에도 아름다움을 논할 수 있음을 알게 해준다.

고유섭은 서구미학에 근거하여 체계적이고 논리적으로 우리나라 미술에 접근하여 그 미적 특질을 규명했으며, 무기교의 기교, 무계획의 계획, 민예적인 것, 비정제성, 적조미, 적요한 유모어, 어른같은 아해, 무관심성, 구수한 큰 맛 등으로 미적 특질을 규명했다. 고유섭은 「예술적 활동의 본질과 의의」에서 ‘예술’이란 무엇인가라는 철학적 질문을 제시하면서 독일의 미학자 힐데브란트(Adolf von Hildebrand)를 언급한다.

136) 위의 책, p.23.

137) 위의 책, p.38.

138) 위의 책, p.19.

일반적으로 인간적이라는 소질-型式視를 일으켜 이것을 형식의 형성에 이르도록 한다는 인간 일반의 능력-에서 출발하며, 자명한 것으로부터 극히 필연적인 결과-보통 타당해야 할 예술품에 있어서의 합법성의 표출-에 이른다.¹³⁹⁾

그는 예술을 단지 미적대상이 아니라, 예술 활동으로 다가서고 있으며, 미의 본질에 관념적으로 다가서기 보다는 예술 활동의 가능성과 구조를 구체적으로 파악하는데 착수하고 있다. “우리가 조선의 미술, 조선미술이라 할 때 그것은 곧 조선의 미의식의 표상체, 구현체이며 조선의 미적 가치이념의 상징체, 형상체”¹⁴⁰⁾라 인식하여 그 특징을 모색했다. 또한 “미술 내지 예술이란 것은 그것을 낳는 무리, 그것을 낳는 사회의 모든 실천적 요소 모든 정신적 요소가 양식의 형태로 상징화된 것인 만큼 그 무리, 그 사회의 모든 생활의 구체적 전모를 알려면 미술 내지 예술 외에 없는 것¹⁴¹⁾”이라는 인식을 하였다.

미는 민족, 시대, 지역과 생활방식 등의 외적 변화요인들에 의해 상이하지만, 그 외적인 요인들에 의해 공통적으로 작용하는 지고한 내적 요인, 즉 불변적, 보편적, 절대적 가치에 근거한다. 미는 관조에 의해 표현된 정감적 이해 작용이다. 그가 내세운 한국미술의 특징 중에서 대표적인 것은 상상력, 구성력의 풍부함이며, 그 기저에 중용미가 깔려있다. 따라서 이후에 나오는 특질들은 이 기본 특질의 범주 내에 속해 있다고 본다. 그의 한국미술 특질론에서 특이한 점은 양극적인 요소들을 서로 맞물리게 배치하였다는 점이다.¹⁴²⁾ 이것을 달리 말하면 한국미술에는 대응적 요소들이 서로 조화를 이루고 있다고 보았고, 따라서 어느 한쪽에도 치우치지 않는 중용의 도, 중용미가 내재해 있다고 본 것이다. 그의 표현은 다양한 감정의 표출을 용인하면서, 이성과 정신의 억제력을 강조하고 있다. 이것이 중용미이고, 인간의 텃가락같은 행동을 통하여 나타나는 다양성의 발휘이다. 고유한 우리말로 소위 멋이란 것이 부러져 있다는 그의 언급에서 멋이 미적 특질을 평가하는 기준이 되고 있다.¹⁴³⁾

139) 고유섭, 1993, 앞의 책, p.345.

140) 고유섭, 1986, 앞의 책, pp.54-55.

141) 위의 책, p.64.

142) 최병길, 2003, 앞의 글, p.208.

143) 고유섭, 1986, 앞의 책, p.32.

또 다른 특징인 구수한 특질은 미적 체험에 속하는 미적 경험방식의 변증적 구조로서 상상력의 풍부성에서 기인한다. 이것은 “순박, 순후한 데서 나오는 큰 맛으로 예리하고 규각(圭角)하며 표렬(漂冽)에서는 나오지 않는 특질이다. 또한 심도에 있어 입체적으로 온축(蘊蓄)있는 맛이며 속도에 있어 질속(疾速)과 반대되는 완만한 속도감을 지니고 있는 맛이다. 이것은 민족성과 깊은 관련이 있는 것으로 웅장한 건실미(健實味)가 있는 중국미술에서는 찾아볼 수 없는 한국미술 고유의 맛이다. 이 맛이 예술적 승화를 얻지 못했을 때는 텅텅하고, 무디고, 어리석고, …심하면 체면 없고, 뱃심 검은 꼴이 된다.”¹⁴⁴⁾ 라고 하여 이 구수한 맛이 예술적 차원에서 승화되기 위해서 모자라지도 넘치지도 않는 상태인 중용이 필요하다고 보았다.

작가가 작품을 제작한다는 것은 내재된 성(性)으로서의 중(中)을 외표하여 화(和)의 형상을 이루는 것이다.¹⁴⁵⁾ 인간 본성과의 알맞은 조화의 모습을 중이라 하고 외물과 접촉해서 조화를 이룬 상태를 화라고 한다. 이런 내용을 『중용』에서는 이렇게 말한다.

喜怒哀樂이 發하지 않은 것은 中이라 하고, 發하였으나 中節한 것을 和라 한다. 中은 천하의 大本이고, 和는 천하의 達道이다. 中和를 이루니 天地가 자리를 잡고, 萬物이 자라난다.¹⁴⁶⁾

미발(未發)의 상태는 어느 쪽으로도 치우치지 않는 본연의 모습을 갖추고 있지만 발하고 난 뒤에는 희노애락 중에 어느 하나가 도를 넘을 수도 있으니 그 지나침을 막고 화하고자 하는 것이다.

고유성은 우리에게 보여주는 조선미술의 모습에서 위로 상승하다가 다시 아래로 돌아오고, 돌아와서는 또다시 위로 올라가다가 다시 되돌아오는 식의 순환성을 강조한다. 그는 이런 특성을 가진 음악성을 조선미술의 영원성이라 말한다. 음악에서의 무심의 미를 창출하는 요소로 종결(終結)은 서양의 음악과는

144) 위의 책, p.33.

145) 김바라 세이고(金原省吾), 閔丙山 역, 2012, 『동양의 마음과 그림』, 서울:새문사, pp.54-62.

146) 『中庸』 第1章, “喜怒哀樂之未發, 謂之中。發而皆中節, 謂之和。中也者, 天下之大本也。和也者, 天下之達道也。致中和, 天地位焉, 萬物育焉。”

달리 완결이나 성취의 의미가 아닌 중지의 의미를 지닌다.¹⁴⁷⁾ 서양음악의 관점에서 보면 미완성, 미완결로도 이해될 수 있는 국악의 중지형태는 새로운 시작 다른 세계로의 진입을 의미한다. 무심은 산수화의 여백으로 처리된 무한의 공간은 보편적 실재의 공간으로 연결되는 의미를 가진다. 무심의 미는 닫혀진 틀, 유한한 세계에 갇힌 의식상태에서 형성되는 미의식이 아니라, 개방된 의식, 이 질성과 다양성의 초월적 포용을 특징으로 한다.¹⁴⁸⁾

동아시아 예술은 자연의 혜택 속에서 자라난 문명의 소산이요, 서양미술은 인간 자신의 끊임없는 노력으로 개척해나간 문명의 소산이다. 동양인이 자연을 보는 태도는 존재의 형태로 보는 것이 아니라 운동의 경향태(傾向態)로 본다. 경향태를 표현하는 동양화가 선을 채용하는 까닭으로 그는 점에 대한 해석을 가미한다. “선은 점에서 출발한다. 점이 발전하여 선이 되고, 선이 발전하면 면이 되고, 면이 발전하여 괴체(塊體)가 된다. 즉 점은 무목적적 지향성을 가진 일개의 혼돈체, 즉 카오스이니, 고과화상(孤瓜和尚)이 말한 태고(太古)요 태박(太朴)이다. 그것은 일개의 무법체(無法體)요 불산체(不散體)이니, 환언하며 일개의 중(中)이다. 이러한 점은 어떠한 방향으로든지 자유로이 연장될 수 있는 가능태라고 우리는 직관한다. 그러므로 이 가능태의 운동태는 선에 있다.”¹⁴⁹⁾ 고유섭은 점을 우주의 근원이자 본질로 파악했으며, 그 점은 하나의 완전함이며, 완벽함으로, 동양의 철학적 핵심인 중으로 표현했다. 이런 선의 성격을 가진 한국미술은 시간으로 회귀하려는 경향태이며, 그 곳에서 선과 형태와 색채의 어느 것도 부정되지 않는다. 그러나 무화된 것은 하나의 체관을 얻으며, 전회(轉回)¹⁵⁰⁾를 하게 된다.

고유섭은 조선미술에서 선과 음악성을 찾고 그것으로써 조선미술의 특성을 설명한다. 고유섭 이전에는 조선미술의 역할이 충분히 설명되지 못한 부족함이 있었지만, 그는 선이 음악성으로 전화함을 보여주었으며, 조선 미술의 특이성을 자신만의 언어로 선취해내었다.

147) 서우석, 1990, 『음악과 현상』, 서울:문학과 지성사, p.253.

148) 신은경, 1996, 앞의 글, p.112.

149) 고유섭, 2013, 앞의 책, p.176.

150) 고유섭, 1986, 앞의 책, p.58.

고유섭은 선에서 음악적 율동성을 찾아냄으로서 조선미술에 대한 미적 범주를 제시했다. 일반적으로 선을 보고 단지 선의 외형만을 파악하여 선적인 특징에 가장 가까운 유약한 맛을 강조하지만, 그는 그 선 속에서 생동성을 찾아내고, 변증법적 통일을 강조하면 선의 부정과 긍정을 동시에 나타내고자 하였다. 선은 우아한 섬약미(纖弱美)가 있으며 색조적으로 단조로운 것과 어울리면 적조미(寂照美)를 구성하면서 다시 짜여 굳건한 변화성을 가지면서 명랑미(明朗美)를 가지게 된다.¹⁵¹⁾ 고유섭은 생성하는 운동태의 자연은 산수화에서 선으로 표현될 수밖에 없다고 본다. 그에 따르면 “점의 운동태가 선으로, 선은 형성 중에서 미형성을 표시하고, 형성의 미완성이요, 경과와 완성이다. 선의 운동이 완성되어 정지한 것이 괴(塊)요, 면이다.”¹⁵²⁾ 고유섭은 적조와 명랑이라는 두 모순되는 개념을 한국 미술의 해학적 해석에 적용했다.

3.2.2 근대 미학과 멋의 계보

한국인의 미의식의 구조를 밝히기 위해서는 멋의 위치와, 미적 범주로서 멋의 내용을 살펴보는 것이 필요하다. 멋은 우리 민족의 미감을 나타내는 고유 개념이다. 멋이라는 말의 의미는 명확하게 밝히기 어려우며, 이 말에 대한 학자들의 연구에도 견해의 차이가 나타난다. 가치라는 것은 아름다움 또는 좋음의 경우와 같이 비교적 알기 쉬운 경우에도, 일반적으로 그 기준을 객관적으로 명시하기 어려우며, 멋이라는 복합된 가치의 경우에는 그 기준을 밝히거나 그 말의 의미를 정의하기가 더 어렵다. 멋이라는 특수한 미에 대한 감수성과 취미가 한국적 미의식의 중요한 특성을 이루면서도 미적 개념으로서의 멋의 본질 내용은 지극히 불분명하며 과학적인 면까지 충분히 이르지 못한 감이 있었다. 하나의 미적 범주로서 멋은 고여 있는 물이 아니다. 아름다움이라는 미적 범주는 시대와 장소와 개인에 따라서 대단히 다양한 아름다움들을 포괄한다.

멋이라는 말이 맛·미(味)에서 왔다는 것은 정설로 되어 있다.¹⁵³⁾ 예를 들어 영어의 taste라는 말을 놓고 보더라도 미각과 관련되는 뜻으로 맛·풍미 등의

151) 고유섭, 1986, 앞의 책, p.58.

152) 고유섭, 1977, 「동양화와 서양화의 구별」, 『한국미의 산책』, 서울:동서문화사, p.251.

153) 조지훈, 2010, 앞의 책, p.394.

뜻과 아울러 예술적 미감과 관련된 뜻으로 심미안·감식력·멋 등을 포괄하고 있다. 토마스 먼로(M. Thomas)는 인도의 라사(rasa)라는 말은 원래 음식물이나 예술, 혹은 그 이외의 경우에서의 풍미(風味)와 이 풍미의 향수(享受)를 의미하는 것이라 한다, 판디 박사도 역시 그것을 풍미의 대상, 그리고 보다 내성적 방법으로 맛보는 행위라고 말하고 있다. 라사 이론은 일상생활 속에서 나타나거나 예술에서 여러 가지 풍미나 성질로 변화하는 감정의 원인, 결과 및 부수적 요소를 다양하게 분석하는 데에서 발전하였다. 어느 특정한 연극이나 미적 체험에서 그러한 성질은, 마치 탁자 위에 놓은 접시 속에 섞여 있는 음식과 같지만 따로 떼어놓고 보면 각 요소가 서로 다르다.¹⁵⁴⁾ 이런 미적 가치는 미각적 가치와 궤를 같이하면서, 도덕적 가치와도 궤를 같이 한다.

조지훈은 “멋이라는 미감은 풍류, 화려, 호방, 쇠락, 경쾌, 율동, 초탈의 미에서 느끼는 것이요, 그런 세계를 멋있다”¹⁵⁵⁾고 한다. 멋의 아름다움은 정상적이며 규격에 들어맞는 질서정연한 것이 아니다. 정상을 벗어나서 파격적인 데가 있으면서도 크게 조화를 잃지 않는 것을 대했을 때에 느끼는 아름다움, 그것이 멋이라는 것이다. 멋의 논쟁을 통해 제안된 여러 의견들을 종합하고, 이후 멋에 대한 미학적 논의가 나아갈 방향을 제시하였다. 조지훈에 따르면 멋은 미적인 것의 한 특수한 형상으로서 한국민족의 예술적 생활의 표현 목표와 이념, 또는 미가치의 한 표준을 의미한다. 여기서 그는 우리말에 있는 미를 표상하는 어휘로 아름다움, 고움, 멋을 들었다. 그리고 이 세 가지 말이 지니고 있는 개념을 분석하고 그것들 상호간의 관계를 규명함으로써 우리의 미가 가지는 한국의 미적 범주를 추상할 수 있을 것이라고 말한다.¹⁵⁶⁾

우리말에 있는 미를 표상하는 어휘 중 아름다움은 한국적 미개념의 표상인 동시에 미개념의 보편적 원리에 통용되는 말인 반면, 고움과 멋은 번역 불가능한 특수적 한국미를 나타낸다. 고움은 밝고, 예쁘고, 날씬한 우아미와 상관하는 한국적 미의식의 전통인 반면에 고움의 정상미(正常美) 또는 규격성으로서의 아려미(雅麗美)를 뛰어넘은 초규격성의 풍류미가 멋이다.

154) 토머스 먼로, 백기수 역, 2002, 『동양미학』, 서울:열화당, pp.42-49.

155) 김봉구·외, 1963, 『한국인과 문학사상』, 서울:일조각, p.420.

156) 조지훈, 2010, 앞의 책, p.380.

그리고 深化粧한 무대 女優는 그의 直前에서 보면 멋을 느낄 수가 없다. 검무하는 여자가 청쾌자를 입고, 흥전립을 빗두름히 쓰고, 은장도를 두르며 돌아가는 맵시는 멋을 느끼게 하는데, 그것은 의상과 몸매가 格에 잘 맞기 때문이다. 만약 그 여자가 전립을 쓰지 않았다거나, 또는 正直하게 쓰고, 아무 동작이 없이 직립하는 자세를 취한다고 하면 멋이 깨트려지거나 아주 없어질 것이다.¹⁵⁷⁾

전립을 똑바로 쓰지 않고 비두름히 쓰는 것, 여기에 바로 초규격성의 멋이 시작되는 것이다. 그리고 전통춤이 보여주는 곡선미도 보여진다. 조지훈의 말대로 한국의 미는 선(線)에서 보여진다고 할 수 있다. 여기서 곡선은 완전히 휘어진 곡선이 아니라 반달모양의 곡선이며, 직선의 변형이다.

조지훈은 풍류미로서 멋은 자연과의 생명적 교감에서 나온다.¹⁵⁸⁾ 생명적 교감의 정확한 의미는 자연의 생명력과 시인 자신의 생명력의 교감을 즐기는 것으로 볼 수 있다. 생명력 또는 삶의 즐거움 그 자체가 풍류이고, 멋은 풍류와 함께 도락(道樂)에 이어져 있어서 그것의 미학적 사상이 유가적 형이상학에 닿아 있음을 알 수 있다.¹⁵⁹⁾

멋 그것을 가져다가 어떤 이는 道라고 하고 一物이라 하고 대중이 없는데 하여간 道고 一物이고 간에 오늘밤에 멋이 있다.

태초에 말씀이 있는 것이 아니라 태초에 멋이 있었다.

멋을 멋있게 하는 것이 無常인가 하면 無常을 無常하게 하는 것이 또한 멋이다.

변함이 없는 세상이라면 무슨 멋이 있겠는가

이 커다란 멋을 사람들은 煩惱라 이르더라. 가장 큰 괴로움이라 하더라.

우주를 自適하면 우주는 멋이 있다.

우주에 회의하면 우주는 슬픈 俗이었다.

나와 우주 사이에 主從이 관계있어 이를 향락하고 향락당하겠는가.

우주를 내가 향락하는가 하면 우주가 나를 향락하는 것이다.

157) 신석초, 앞의 글, pp.151-152.

158) 조지훈, 2010, 앞의 책, p.364.

159) 최승호, 앞의 글, p.405.

나의 멋이 한 곳에서 슬픔이 되고 俗이 되고 하는가 하면 바로 그 자리에서 즐거움이 되고 雅가 되는구나.

죽지 못해 살 바에는 없는 재미도 짐짓 있다 하라.¹⁶⁰⁾

이 글에서 보듯이, 조지훈은 멋을 도(道), 곧 우주의 제1원리, 형이상학이며, 근본적인 존재이유이며, 존재 그 자체로 본다. 이 멋 때문에 모든 것이 존재하고 의미를 유지한다. 생명의 이치, 생명력의 존재방식을 도에서 찾고, 그 도를 즐기는 것이 곧 유가적인 멋이라 하였다. 내가 우주를 향락하고 우주가 나를 향락하는 것, 즉 서로가 서로에게 향락 당한다는 것은 서로가 서로의 생명력을 즐기고 즐거운 마음으로 교감한다는 것이다.¹⁶¹⁾ 그는 멋의 핵심이 생명력이며, 미의식의 발현을 대체로 형태미, 구성미, 표현미와 정신미로 나눈다. “형태미는 맵시라는 말로, 구성미는 태갈(태+갈)이란 말로, 표현미는 결이란 말로, 그리고 정신미는 멋이란 말로 나타나 있다.” 고 한다. 형태미로서의 멋은 멋의 일반적 존재형식의 문제이다. 조지훈은 멋의 형태적 특질로 가장 기본적인 것은 비정제성이라 했다. 멋이란 본래 정상·정규적인 것만으로 안 되기 때문에 변환의 묘가 들어가 있어야 한다. 그래서 비정제성으로서의 멋의 바탕에는 비상칭성, 비균형성이 깔려 있다. 멋은 규격의 제약과 구속에서 벗어나야 하기 때문에 변환이 불가피하며, 정상·정규를 벗어나 규격에 맞아 떨어지지 않는 데서 비롯한다. 그러나 그 비정제성이 무중심, 무통일로 떨어질 때 깨어져 버린다. 이처럼 멋은 규격을 벗어나 변화의 묘를 이루면서 통일감을 잃지 않아야 한다. 사물이 지닌 생명력의 움직임이 과격하지 않고 고요하게 움직일 때 발휘된다. 이 멋의 다양성은 흥청거림으로 나오며, 이 흥청거림은 바로 생명력의 약동과 그것의 즐겁음에서 나온다. 다음으로 율동성의 멋은 바로 운동상태의 미이다.¹⁶²⁾ 이 움직임은 과도하지 않으며, 멈추려는 움직임이 연속되는 가동적 경향상태를 말한다. 멋의 율동성에 대해서 신석초는 이미 다음과 같이 말한 바 있다.

160) 조지훈, 2016, 앞의 책, pp.44-45.

161) 최승호, 앞의 글, pp.406-407.

162) 조지훈, 2010, 앞의 책, p.423.

정지의 상태보다는 동작의 상태에 멋이 있지만, 그러나 과도히 움직이지 않는 율동의 상태에서라야만 더 멋을 느낀다. 말하자면, 직립한 자세의 수목보다 飄風에 흔들리는 수목의 가지가 멋이 있고, 그 보다도 춘풍에 나무끼는 垂柳가 더 멋이 있다. 그러므로 ‘綠楊이 千萬絲들 가는 춘풍 매어 두며…’ 하는 것은 가장 미감을 주는 한 시조의 시작으로 되는 것이다.¹⁶³⁾

멋은 생명력의 고요한 움직임에서 빚어진다. 마지막 곡선성의 멋은 앞의 율동성의 표현이며, 다양성과 비정제성의 표현이다. 곡선미는 직선의 완만하고 미묘한 변화로 이루어지며, 이 곡선에 의한 예술이 바로 사물의 운동상태를 표현한다. 멋의 형태미는 직선보다는 항상 곡선에 있으나 심하게 굴절된 형상에는 멋이 없다. 멋의 율동성은 생동과 절제의 조화가 곡선미에 있으나, 직선의 다양한 변화 또한 곡선성의 바탕과 통하게 된다.

표현미는 멋의 표면적 특질로서 가장 기본이 되는 것이 초규격성이다. 앞에서 말한 비정제성과 표리되는 것으로 멋의 표현은 규격을 마스터하여 그것을 뛰어넘어야 한다. 다시 말해 격에 들어가 다시 격을 나오는 것, 격을 나와서 새로운 격을 낳아야 한다. 그러므로 멋의 표현에는 비정식성, 초기교성이 깔려있는 것이다. 멋의 이러한 비규격성은 원숙성, 왜형성(歪形性), 완롱성(玩弄性)을 그 속성으로 한다. 멋의 표현 중 왜형성은 곧 데포르마시옹이다. 정상적인 상태 또는 정규의 형식에서 벗어나 약간의 왜곡이 형성될 때 멋이 나온다.¹⁶⁴⁾

그리고 멋 표현 중에 완롱성이 있다. 이 완롱성은 원숙에서 나오는 잉여성, 왜형에서 나오는 해학성이 그 바탕이 된다. 다시 말해 여유와 유희의 기분에서 우러나오는 표현원리인 것이다. 이희승은 말하는 멋에서 왜형, 완롱성의 좋은 예를 들어본다.

버선코가 뽀족하게 솟아오른 것이라든지, 보드럽고 긴 옷고름이 바람에 포르르 날리는 것을 dandy하다고는 할 수 없을 것이요, 어깨를 으쓱거리고 엉덩춤을

163) 신석초, 1941, 「멋설」, 문장 참조

164) 최승호, 앞의 글, p.409.

추는 모양을 foppish하다고 표현할 도리가 없을 것이다. 꺾대가 너무 긴 고려자기 물주전자나, 추녀가 별쪽 위로 갖혀진 한국식 건물을 smart하다고 할 수 있을는지 알 수 없으나, 역시 어색한 표현이 아닌가 한다. 쾌자 병거지에 두 칼을 양손에 갈라 쥐고 춤을 추다가, 가랑이를 쳐들면서 물레바퀴 돌아가듯 하는 모양이라든지, 굿중이나 농악패의 머리에 쓴 병거지 고작에서 3·4발이나 넘는 상모(꼬꼬마)가 소용돌이치며 돌아가는 모양을 stylish하다고 하여서야 어디 격에 어울리는 표현이라 하겠는가. charm이나 elegance 같은 말은 더구나 ‘멋’과는 어의상 거리가 상당히 있는 말들이다.¹⁶⁵⁾

이들 경우의 멋지다의 개념은 왜형·완롱성이 두드러지며, interest(흥미, 감흥, 재미, 호기심, 취미), humour(해학, 골계), fun(희롱, 익살, 흥취, 재미)에 가까운 어감들로서 멋의 미의식에 완롱성이 차지하는 비중이 많음을 알 수 있다. 그리고 이 완롱성이야말로 멋의 흥청거림의 표현이면서도 또한 멋을 타락시킬 위험한 요소를 가장 많이 내포하고 있다고 보아야 할 것이다.

이희승은 멋을 이렇게 본다. 첫째 우리에게 쾌감 이상의 쾌감을 주는 것이고, 쾌감 이하의 담박미(淡泊美)를 주는 것이다. 그리하여 중국의 풍류보다는 해학미가 더하고, 서양의 유머에 비하면 풍류적인 격이 더 높다. 둘째 멋은 필요 이상 긴 웃고름과 술띠나 땀기, 또는 위로 잘룩 갖혀진 추녀가 버선코를 보면 실용적이지 않다.¹⁶⁶⁾

‘은근과 끈기·애처럼과 가냘팜·두어라와 노세’로 규정한 도남 조운제는 이희승의 이런 지적에 약간의 아쉬움을 표시한다. 그 정도의 멋은 우리에게만 있는 것이 아니라고 말한다. 조운제는 멋이라는 말의 내력을 어긋남에서 찾는다.¹⁶⁷⁾ 또한 윤오영의 “한국적 유머와 멋”에서 어긋남¹⁶⁸⁾에 대해서 말하고 있다.

멋은 그 어느 것을 막론하고 정규에서 약간 벗어나 파격적임을 요한다. 똑바

165) 이희승, 2000, 「다시 「멋」에 대하여(上)」, 『一石 이희승전집9』, 서울:서울대학교출판부, p.239

166) 위의 책, p.228.

167) 최일남, 1997, 「우리 말의 멋」, 『멋과 한국인의 삶』, 서울:나남출판, p.189.

168) 강우방, 1997, 「한국미술에 나타난 破格美」, 위의 책, p.205.

로 눌러 쓴 모자보다 조금 빼딱하게 쓴 것이 멋이다. 이것이 곧 벽찬 인생고의 탈출구요, 뚫고 나갈 내일의 창문이기도 하다. 멋쟁이라 할 때 그 멋은 천박한 것이요, 멋지다 할 때 그 멋은 품이 있는 것이요, 멋들어지다 할 때 그 멋은 흐릿한 멋이요, 멋이 똑똑 떨어진다 할 때 그 멋은 흐드러진 것이요, 멋있다 할 때 그 멋은 참신한 것이니...이것을 인생의 맛이라 느낀 것은 오직 한국의 말이다. 괴롭고 가난하고 외로운 인생체험에서 찾아낸 하나의 情根이다. 한국의 예술은 실로 오랫동안 이것을 지녀왔고 한국의 문화는 여기서 성숙되어 드디어 한국의 정서와 개성을 이루고 있다.

우리나라의 민중이 일구어낸 파격적인 아취와 소탈한 멋은 이 나라의 그 지역, 그 시대에 자생적인 것이라 할 수 있을 것이다.

멋의 정신적인 특질로 가장 기본적인 것이 무사실성이다. 순수한 미적 충동이란 본래 실용성의 것이 아니다. 비실용적이고 비공리적인 멋은 유희정신에 나오므로 그것은 잉여적이다. 이런 비실용적인 멋에는 사치성, 소창성(消暢性)이 깔려있다. 따라서 이희승은 그것은 실용성이 없는 필요이상의 것이며, 흥청거림¹⁶⁹⁾을 그 특질로 하고 있다.

멋은 실용적이 아니다. 다른 민족에게서 볼 수 없는 우리 고유한 의복의 고름은 옷자락을 잡아매기 위하여 생겼을 뿐 터이나, 필요이상으로 무작정 길어서 걸을 때나 바람이 불적마다 거추장스럽기가 한이 없지만은, 필렁거리며 나부끼는 그 곡성의 飛翔이야 말로 괴로움을 이기고도 남음이 있는 쾌락을 주었기 때문에 생긴 것일 것이다. 술떠도 땀기도 마찬가지로 이유일 것이다. 고려자기 물주전자의 컷대가 종작없이 길어서, 물을 따르려면 뚜껑을 덮은 아가리로 물이 넘을 지경이니 실용에는 불편하기 짝이 없을 것이다.¹⁷⁰⁾

멋은 무엇보다도 정신의 여유상태에서 또는 잉여된 정력의 소창작용의 소산이다. 조지훈은 “정신적인 기갈 곧 고민과 갈구에는 멋이 존재할 수가 없다. 갈

169) 이희승 역시 같은 견해를 가지고 있다.

170) 이희승, 앞의 책, p.229.

등, 몽상, 빈곤, 부유라든지 이런 것은 멋의 경지에서는 소멸되고 오직 여유와 열락만으로 충분하며, 이런 의미에서 멋은 일종의 초탈미라고 할 수 있다.”¹⁷¹⁾ 라고 말한다.

다음 화동성(和同性)은 조화와 질서와 흥취의 세계이다. 멋의 화동성은 고고성과 통속성의 양면을 동시에 지닌다. 멋은 생명력이 너무 과하게 넘쳐 격을 깨뜨리고 속되게 떨어지지도 않고, 생명력이 너무 위축되어 고결의 경지에 빠지지도 않는다. 그와는 달리 생명력이 충일하여 활발한 상태에서 자아와 세계가 서로 화락(和樂)하는 경우이다.

그 다음 중절성은 진실한 멋에는 높은 교양과 고매한 사상이 뒷받침되어야 하고 수련과 절제가 따라야 한다. 신석초도 역시 멋이 지니는 바, 사치성의 절제를 위해 그 방법으로 중용의 도를 지적한 바 있다.

즉, 멋은 격에 맞지 않으면 안 된다. 이 말은 가령 타당하다고 말하여도 좋으리라. 결국 이 말은 형식상으로 본-내가 이상에서 말한-중화의 법칙을 다시 의미한다. 환언하면 발하여 절에 맞는다는 말은 顯現하여 절에 맞는다. 즉 ‘격에 맞는다’는 말로 대치된다. 그러면 필연적으로 여기에 절제의 개념이 또한 제재된다. 다시 말하며 表在化하는 정감이 중용을 보존하여 타당하지 않으면 안된다. 격에 맞지 않으면 멋이 멋으로 되지 않는다.¹⁷²⁾

신석초는 멋을 은일자적하는 삶의 초탈함에서 찾았다.¹⁷³⁾ 중용은 중화를 근원으로 하는 바 중은 희로애락이 아직 발하지 않은 것을 말하고, 화는 그것이 발하여 모두 절(節)에 맞는 것¹⁷⁴⁾을 의미한다. 거기에는 상당히 해박한 상식과 고매한 사상과 예절이라는 것이 필연적으로 요구된다. 그것의 예로 이조 사람들이 예악을 중시해 온 것으로 들고 있다.

171) 조지훈, 2010, 앞의 책, pp.434-437.

172) 신석초, 앞의 글, p.149.

173) 조용훈, 2001, 『신석초 연구』, 서울:역락출판사, p.185.

174) 『中庸』, “喜怒哀樂之未發 謂之中 發而中節 謂之和.”

환원하면, 禮樂은 인간 및 국가의 상층기구를 형성하는 것이고, 그 방법은 中庸의 道에 있다. 중용은 다시 中和를 그 근원으로 한다. 中은 희로애락이 아직 발하지 않은 것을 말하는 것이고, 和는 그것이 발하여 모두 節에 맞는 것을 의미한다.¹⁷⁵⁾

예와 악이 중용사상에 닿아있는 것을 보아서, 신석초의 멋이 바로 사대부 유가의 미의식에서 출발하고 있음을 알 수 있다.

이조의 선비들은 모두 명랑하게 사건을 처치하였다. 그렇지 않으면 현명하게도 보신하는 길을 알았다. 그들은 적당한 시기에 관직을 사하고 유유히 산림으로 돌아왔다.…또 당시 은일이라든가 산림이라는 것은 가장 고상한 고유명사의 하나이다. 이러한 은일의 생활이라야 참으로 순수한 멋이 있었던 것이다.¹⁷⁶⁾

은둔과 한적에, 자연에 접한 생활에 초탈한 그 정신에 진수한 멋이 있다. 멋을 樂道(낙도)와 관련시키는 것, 즉 멋=우주의 본질로 보는 데서 신석초가 지닌 멋의 미의식이 바로 사대부적인 것임을 읽을 수 있다. 멋은 아도 아니고 속도 아닌 격으로서, 고아하다고 하기에는 통속적이며, 범속하다기엔 범열(法悅)이 있어서 아속을 넘나들며 그 어느 쪽도 떨어지지 않는 중화의 경지에 이른다.¹⁷⁷⁾

낙천성은 조화와 절도, 성실과 유락(愉樂)을 바탕으로 한다. 이 낙천의 경지는 멋의 유열을 외부에서 찾지 않고 그것을 내부에서 즐기는 낙도(樂道)의 경지이며, 번화(繁華)의 상태에서 멋을 찾지 않고 한적한 상태에서 멋의 진수를 맛보는 경지이다. 멋의 낙천성은 명랑성을 바탕으로 한다. 일말의 흥청거림을 걷어 버린다.¹⁷⁸⁾ 멋을 비스듬히 쓴 것이나 여유 있는 걸음걸이와, 흥청거림의 일탈로 보는 관점은 고유섭의 무계획의 계획, 무기교의 기교와 일맥상통 한다고 보아진다.

175) 신석초, 앞의 글, p.149.

176) 위의 글, p.150.

177) 조지훈, 2010. 앞의 책, p.439.

178) 위의 글, p.440.

조지훈이 멋에 대한 기존의 이론들을 수렴하여 이를 한국미의 범주론으로 전개시켰다. 하지만 조요한은 그의 이론이 한국미의 특징들을 망라하려는 의욕 때문에 개념이 중복된 부분들이 많고, 또 아름다움의 범주 구분이 모호한 측면이 있음을 밝히고 있다.¹⁷⁹⁾ 조지훈의 미의식¹⁸⁰⁾은 여러 갈래로 정리해서 볼 수가 있다. 이때 나타나는 형태미의 다양성과 율동성은 비균제성을 포함하는 개념이라 분류자체에 큰 의미는 없다. 표현미의 완릉성과 왜형성은 중복되는 개념이라 여겨지므로 합쳐도 무방하다 하겠다. 정신미의 중절성과 화동성 또한 교차되는 개념으로 보인다. 하지만 멋이 우리의 고유의 미적 특징임을 인식시켜 주었고, 멋의 특질들을 다시 하위개념으로 분류한 것으로 멋의 기본틀로 삼는데 부족함이 없다.

3.2.3 민족·민중미학과 한의 계보

한은 한국 사회의 시간적인 흐름 속에 축적해 온 것으로 서양이나 동아시아 어디에도 나타나지 않는 한국만의 고유성을 가진다. 한국의 특이한 역사성과 더불어 한은 아픔이 쌓이고 축적되어져 온 감정의 문화이다.

한국인의 정서 중에 슬픔의 마음을 표현한 한은 비장인 아닌 젖어있는 아름다움이며, 삭임의 미이다. 한에 대한 의미규정은 많은 혼란과 정확한 확정없이 흘러오고 있다. 그렇지만 정확한 규정 없이 전개된 한의 논의는 그 논의를 펼치는 주관적 판단에 의거하기 때문에 한의 분석에서 미적 범주의 규정은 매우 중요한 과정이다.

179) 조요한, 1999, 『한국미의 조명』, 서울:열화당, p.24.

180) 조지훈, 2010, 앞의 책, pp.418-441 참조.

형태미	비정제성	다양성
		율동성
		곡선성
표현미	초규격성	원숙성
		왜형성
		완릉성
정신미	무실용성	화동성
		중절성
		낙천성

한의 단어가 사용된 옛 문헌의 내용을 종합하여 한의 여러 가지 요소들을 모두 도출하여 간명하게 도식화 자료를 살펴보자.

- ㉠ …북호를 멀히고 恨을 씻고져 ㅎ습더니…(임경업전)
- ㉡ 쥬상이 當舖 ㅎ샤 시비를 분간 ㅎ실 득면 응당 늙은 하미 지한을 푸러주실 띠가이실가(한중만록)
- ㉢ …우리 부부의 평생의 한이 눈 없는 게 한이오니…(한중만록)
- ㉣ …모즈의 평생 한을 일운 줄 서로 위로 ㅎ리니 이만…(한중만록)
- ㉤ …영도의 자취를 거두지 못 ㅎ고 과한의 몸을 적신 거시 천만번 뉘웃고 ㅎ이 되거니 와…(한중만록)
- ㉥ 首陽山 바라보며 夷薺를 恨 ㅎ노라주려 죽을진들…(성삼문의 시조)
- ㉦ 평생에 恨 ㅎ기로 義皇적의 못난줄이 草衣를 ㄹ릅쓰고…(최충의 시조)
- ㉧ 팔자좋은 사람은 … 우리농부 밖에 없구나/한을 한들 무엇랄꼬/없느냐니 이 고생일세(민요)
- ㉨ …거문고에 唱化하여 탈제마다 恨이 깊어 눈물먼저 떨어지니 恨唱하니 歌聲啞이요…(獄中歌)
- ㉩ …가슴에 돌 갖치 ㄹ친 피를 푸러 볼가 하노라(안매영의 시조)
- ㉪ …恨 많은 그 목숨이 차라리 질기어라/새도록…(옥중가)
- ㉫ …홍보는 원래 한이 많은 사람이라 눈물보씩이나 흘리고…(홍보가)
- ㉬ 동편제인 내가…아닌게 아니라 한도 있고 맛도 있고, 기막히더란 말이요… 이런 한과 맛이 서린 서편제 가락이…(임방울 관계의 강도근의 구술)
- ㉭ …이것이 창 의 아름다움이요 한의 극치가 아닌지 모르겠다…색채를 집어 넣으려고 애쓰고 있는 것이 바로 恨 그것이다…범상한 한이 아닌…아름답고 슬픈 혈육 관계의 한 같은 것…모든 예술이 모두 한을 승화시켰을 때 예술의 향기가 있는 것…(천경자의 恨수필)

㉠은 怨恨, ㉡는 冤柳, ㉢간절한 소원, ㉣원앙과 소망의 복합체, ㉤회한, ㉥개탄(慨嘆), ㉦소망과 개탄의 복합체, ㉧한탄, ㉨설움, ㉩어혈(瘀血), ㉪질긴 생명력, ㉫정, ㉬땀, ㉭공정과 부정의 복합체를 의미하고 있다.¹⁸¹⁾

오세영은 한이란 무엇인가에 대해서 다음과 같이 말한다. “한은 결코 통일된 혹은 해결된 감정일 수 없다. 그것은 복합된 갈등의 감정이며 동시에 미해결의 감정인 것이다. 말하자면, 현실적으로는 앞으로 나아가야 될 상황인데도 속마음에서는 뒤로 돌아가고자 하는 미련이 강렬하게 남아 있어, 앞으로 나아가갈 수도 뒤로 돌아갈 수도 없는 상태의 감정을 가리킨다. 한은 앞으로도 뒤로도 돌아올 수 없는 자기모순의 감정이다.”¹⁸²⁾라고 볼 수 있다.

한이란 바로 약하고 선한 자가 강하고 약한 자에게서 느끼는 열등의식이거나 갈등 심리라 보아도 좋다. 한편 한의 감정과는 달리 야속한감정은 님과 같이 구체적인 대상, 즉 자기와 비교적 동등 관계에서 발생한다. 문학적으로 말하면 날 버리고 가시는 님이나 다정도 병인양 잠 못드는 밤에 기다려지는 님에 대한 감정이다. 그러나 그러한 감정도 오랜 세월 동안 양금처럼 가라앉아 침전되면 한이 된다. 따라서 원한, 원망, 야속함, 미움, 질투 따위가 오래 되면 한이 되는 것이다. 그것을 한문화라 할 수 있다. 한이라는 하나의 한자어를 모두 사용하고 있는 한·중·일에서도 한국만이 가장 강한 한의 문화를 가지는 것은 그러한 감정의 축적이 깊기 때문이다. 즉 한국인에 있어서 한의 감정은 생활이며, 예술이며, 철학이라는 점에서 한의 문화라고 할 수 있다.¹⁸³⁾

한이라는 말은 한국의 문학·민요·판소리 등을 비롯하여 일상의 대화에 이르기까지 두루 쓰이고 있다. 김열규는 어린자식을 잃은 부모의 심정에 비유한다. “몸쓸 녀석! 독한 자식! 어린 자식을 여위었을 때 흔히들 하는 한국인의 푸념이다. 원망과 비난이 섞인 이 푸념은 자식에 대한 사무치는 정과 짝 지워져 있다. 정을 끊고 가버린 독한 것! 스스로 정을 끊고 간 것!이라는 푸념 속에 삭이지 못한 정과 한이 반반씩 섞여 있는 것이다.”¹⁸⁴⁾ 다음은 《초혼(超魂)》의

181) 이호열, 1990, 「恨의 意味 規定」, 論文集, Vol.5, pp.29-41

182) 오세영, 1980, 「소월 김정식 연구」, 『韓國浪漫主義詩研究』, 서울:일지사, pp.333-334.

183) 최길성, 앞의 책, p.99.

184) 김열규, 1981. 앞의 책, p.129.

첫 연이다.

산산이 부서진 이름이여!
허공 중에 헤어진 이름이여!
불러도 주인 없는 이름이여!
부르다가 내가 죽을 이름이여!

김열규는 김소월의 이 시에 대해 이렇게 말한다. 슬픔도 울음과 함께 안으로 삼키고, 괴로움도 아픔과 더불어 속으로 여미던 소월의 시정. 한국 여성의 전통적 정조에 흠뻑하게 젖은 소월의 시적 자아의 말은 끝내 삼켜졌다.¹⁸⁵⁾

의미상 한보다는 원(怨)이 그리고 원보다는 원(冤)이 강하다. 한이 정과 결합 되었을 때는 눈물이나 슬픔에 가까운 정서가 되고 한탄이 되었을 때는 다 체념과 한숨으로 약화된다. 한은 자학적이며, 원(怨)이나 원(冤)은 가학적인 의미를 가지고 있다. 이어령은 “원(怨)은 곧 주로 타자에 대한 것 또는 자기 밖에 있는 무엇인가에 대한 감정이며, 한은 자기 자신에게 향한 마음이며, 자기 내부에 쌓여가는 정감이다.”¹⁸⁶⁾라고 한다.

원한론은 정한론과 마찬가지로 한국적 한의 고유성, 긍정적 속성을 부각시킨다. 정한론이 우호성을 강조한 반면, 퇴영성·과거지향성의 경향을 가진데 반해 원한론은 그 진취성·미래지향성을 강조한다. 다만 정한론이나 원한론은 한을 정태적 정서 현상으로 간주함으로써 한국적 한의 끊임없는 질적 변화성을 간과하고 있다는 데 한계가 있다. 정한론과 원한론은 한국적 한의 일면의 속성만을 강조함으로써 그 총체성을 간과하고 있다는 데에서 또 다른 한계를 찾을 수 있다.¹⁸⁷⁾ 원한론과 정한론은 한국적 고유성을 강조하려는 데 있어서 공통되며, 대체로 한을 한국적 고유미 내지 멋과 관련지어 생각한다. 예를 들어 이동주는 한풀이를 멋의 추구로 보고 있으며, 이어령은 한을 한국인 고유의 꿈으로 이해

185) 위의 책, pp.92-93.

186) 남에게서 피해를 본 것만으로도怨의 감정은 생겨난다. 그러나 한은 자기 마음속에 무엇인가를 希求하고 성취하려는 욕망이 없이는 절대로 이뤄질 수 없는 情感이다. 그러한 꿈이 없을 때 恨의 감정은 단순한 절망감이 되어 버리거나 ‘복수심’으로 전락되고 만다. 이어령, 푸는 문화, 신바람의 문화, 중앙일보, 1982. 9.23일자.

187) 김수현 외, 2005, 「한국미의 범주 체계론을 위하여」, 민족미학, Vol.4, pp.59-60.

한다. 여류명창 김소희는 한은 한마디로 말해서 멋이라고 하였다. 이들의 언급은 단편적이거나 대체로 한은 한국인 고유의 정서 현상이며, 한국적 고유의 표상, 한국적인 멋의 표상으로 보고 있다.¹⁸⁸⁾

한이란 억압, 수탈당해온 민중의 누적된 고통의 덩어리인바, 한이 쌓이면 쌓일수록 그 내부에서 밀어 올리는 에너지가 생기며, 그 에너지가 밖으로 분출될 때 사회 개혁이 실현된다는 것이다. 하지만 그 내부로부터 밀어 올리는 힘이 반드시 사회 개혁의 에너지로 될 수 있느냐 하는 것은 보장할 수 없다. 그 힘을 분출시키는 것으로 문제가 해결되지 않고, 그 이전에 그 힘이 진정한 가치창조의 원동력이 될 수 있도록 질적 변화를 꾀하는 노력이 문제의 해결이라고 할 수 있다.¹⁸⁹⁾

김열규는 한국인의 한에 대하여 한국인의 문화적 특성이라는 차원을 넘어서 한의 생성 기제를 심리학적 차원으로 설명한다. 정이 파탄될 때 한 또는 원한이 생기며 정이 회복될 때 신명이 난다고 하였다.¹⁹⁰⁾ 또한 그는 한국인에게는 그들의 한을 생성하는 얽히고설킨 인간관계가 있어왔으며, 여기에 감정과 선입견이 개입되어 문제를 야기한다고 말한다. 우리 전통사회의 인간관계는 상처받기 쉬운 인간관계이며 시어머니와 며느리, 전실 아이와 계모, 시누이와 올케, 처와 첩, 양반과 상민 등이 대표적이라고 하였다. 그는 이 삭힐 수 없는 인간관계가 한국인들 사이에 집단적이며 전통적인 콤플렉스를 퍼뜨렸을 것이라 짐작한다.¹⁹¹⁾

東便制인 내가 西便制의 임방울 선생을 따라다닌다는 것은 우리 선생님(金正文을 가리킴)을 배반하는 것이나 마찬가지로 줄을 알았지만 임선생 소리를 들어보니, 아닌게 아니라 恨도 있고 맛도 있고, 기막히더라 말이오. 나이가 들수록 동편이 좋고 우리 선생님들의 소리가 보낸 줄은 알게 되었지만, 그때의 철없는 소견으로는 유달리 이런 한과 맛이 서린 서편제 가락이 좋게만 여겨지더라 말이오.¹⁹²⁾

188) 천이두, 1993, 앞의 책, pp.71-73.

189) 위의 책, p.98.

190) 김열규, 1986, 『한국인 우리들은 누구인가』, 서울:자유문학사, pp.123-133

191) 김열규, 1981, 앞의 책, pp.284-285.

192) 천이두, 1986, 『판소리 명창 임방울』, 서울:현대문화사 참조.

이는 명창 임방울과 자신과의 관계를 슬회한 남원 명창 강도근의 진술로서, 강도근은 임방울의 예술적 특질을 한이니 맛이니 하는 말로 표현한다. 여기서 강도근이 말한 한이란 상위 개념으로서의 한, 즉 원(怨)·탄(嘆)으로서의 한이 아니며, 그 하위 개념인 정(情)·원(願)으로서의 한과도 다르다. 여기서 한은 심리학의 범주로서의 한, 정서 상태를 표상하는 한이 아니라 미적·예술적 특질 및 개성을 표상하는 한이다.

“마디마디 전라도 사투리로 엮어진 사연들, 세상을 원망하거나, 울며 하소연하는 듯한 그 애처로운 호소, 이것이 창 의 아름다움이요, 한의 극치가 아닌지 모르겠다…창도 그렇고, 소설이나 전설 역시 그렇고, 모든 예술이 모두 한을 승화시켰을 때 예술의 향기가 있는 것이라고 나는 믿는다.”¹⁹³⁾ 천경자의 『恨』이라는 수필의 일부로서 첫 번째 한은 미적표상의 한이며, 마지막 한은 예술의 제재로서의 한이다. 처음의 한은 제재로서의 한이 예술로서 형상화되었을 때의 그 미적인 특질 내지 멋으로서의 한이다. 한이라는 단어와 관련된 범주가 대단히 광범한 뜻을 내포하고 있지만 이 텍스트의 처음과 마지막 한은 예술적·미적 범주와 관련된 한이라고 볼 수 있다.

한국의 한은 그 상위개념으로서의 한을 기반으로 하면서도 끊임없이 초극의 과정을 통하여 긍정적 속성을 이룩해 간다. 한국적 한이 공격적·퇴영적 속성으로부터 출발하되 끊임없이 질적 변화를 지속하여 우호성·진취성으로 지향하게 되는 것은, 한국적 한이 그 내재적 속성으로서의 가치 생성의 기능을 간직하고 있기 때문이다. 따라서 한국적 한의 참된 독자성은 이 내재적 속성으로서의 가치 생성의 기능을 구명함으로써 드러난다. 그 가치 생성의 기능이란 삭임의 기능이다.¹⁹⁴⁾

한은 판소리, 우리의 전통 예술, 민중예술 가운데 가장 중요한 정서적 기초로서 삭임의 기능을 지닌다. 삭인다는 것은 인생에 있어서 여러 가지 분노를 누르고 승화시키는 것으로, 예술적으로는 가슴의 한이나 원형의 한, 쓰라림, 신산고초, 삶의 애처로움을 승화시키기 위해서 피나는 수련과 독공을 해야 한다는

193) 천경자, 1977, 『恨』, 서울:샘터社. pp.171-174.

194) 천이두, 앞의 책, pp.48-52

뜻이다. 그래서 판소리하는 사람들이 폭포 앞에서 목이 터져라 수십 년에 걸친 노력을 하면서 원초적인 한을 승화시키기 위한 노력을 한다.¹⁹⁵⁾ 미적으로도 그런 노력을 해야 미학적 성과가 나타나면서 삭여야 하는데 이것을 시김새라고 한다. 이보형은 이 시김새를 다음과 같이 설명한다.

판소리·가곡·범패와 같은 우리 노래를 들어보면 서양 고전 음악과 달리 음이 크게 떨리기도 하고 또 흘러내리기도 하는 것을 알 수 있다. 이러한 음의 흐름을 우리말로 시김새라 한다. 서양 고전 음악에서는 시김새를 아름다운 것으로 보지 않는다. 그래서 대부분의 음이 곧게 퍼지고, 이것을 그림으로 그리면 직선을 긋게 되어 선이 단조롭다. 우리 전통 음악에서는 시김새를 아름다운 것으로 봐서 예술성이 짙은 음악일수록 시김새의 선이 묘하다. 곧게 떠나가고 굽게 떨고 흘러내리고 치켜오르고 구르고 하는 시김새를 그림으로 그리면 갖가지 자연스러운 곡선이 되어 오묘한 맛이 있다. 그러고 보니 이것은 서양의 정원은 직선과 기차하적 도형으로 꾸미나 우리 정원은 경주 안압지에서 보듯이 오묘한 자연스러운 곡선으로 꾸민다는 것과 맞아떨어진다는 것을 알 수 있다.¹⁹⁶⁾

그는 시김새를 발성법과 관련된 용어 또는 서양 음악에서 말하는 장식음과 비슷한 음으로 파악하고 있다. 이런 차원을 넘어 판소리의 본질과 관련되는 용어로 간주되는 것으로 그런 의미에서 한국적 한의 속성과도 긴밀히 연관되어 있다. 시김새라는 말은 광대의 예술의 차원이나 미적 가치를 나타내는 말로, 고도의 예술성을 획득하기까지의 꾸준한 삭임의 행위, 즉 수련의 정도나 차원을 암시하는 말이 된다. 삭임이라는 행위의 가치 생성의 기능에서 삭다·삭이다의 기능이 예술적 숙련 내지 세련에 적용되는 경우와 미각의 생성에 적용되는 경우, 그 기능과 구조와 궤를 같이 하고 있다. 음식물의 맛과 예술의 멋은 각기 관련된 범주가 다름에도 감각적 차원에 있어서 궤를 같이 하고 있다는 것이다.¹⁹⁷⁾ 삭다와 삭이다를 원인과 결과로 포괄하고 있는 판소리의 시김새는 말하자면 인위적 단계에서 자연적인 단계로 나아간다. 이런 의미에서 한은 지극히

195) 김지하, 1999(1), 앞의 책, p.30.

196) 이보형, 1985.4.25. 「한국의 창과 시김새」, 조선일보 참조.

197) 천이두, 앞의 책, pp.106-107.

수동적이면서 능동적이며, 소극적인 듯하면서 적극적이다.¹⁹⁸⁾

비장미를 대표하는 희랍 비극의 주인공들이 고귀한 인간의 전형을 보여준다면, 한은 평범한 사람들의 삶을 대변한다. 서양의 드라마·오페라 등은 공간적, 입체적인데 반해 판소리는 시간적·선적예술이다. 그리고 서양인의 삶의 양식이 적극적·투쟁적인 데 반해 한국인의 삶의 양식은 삭임의 행위로 진행되는 소극적 적극성·포용성을 바탕으로 한다.¹⁹⁹⁾ 모든 문학, 예술의 제재로서의 한, 특히 판소리의 제재로서의 한은 예외 없이 위에서 말한 삭임의 기능을 간직한다. 한은 삭이면서 살아가야 한다는 한국인의 미학적·윤리적 가치 의식이 반영되어 있으며, 그 지혜가 다름 아닌 삭임의 미인 것이다.

한 의 문학이 비극적이라고 볼 수 있는 요소 중 가장 중요한 사실은 그 주인공이 아무런 악행을 저지르지 않고도 그들은 자신의 가장 소중한 그 무엇인가를 상대방에게서 빼앗기게 된다. 소중한 것을 잃은 주인공은 비통 속에 빠지게 되고 또 이것은 너무나 치명적인 상처가 되어 한의 단계로까지 승화된다. 절망과 좌절로 인해 비참의 나락으로 빠진다는 사실에서는 서구식 비극의 개념과 같으나, 한의 문학은 비극미와는 몇 가지 다른 특징을 가진다.

서구의 비극이 영웅을 주인공으로 했다면 한의 문학은 거의가 민중을 그 주체로 삼았다. 또한 서구 비극이 인간의 능력으로 어쩔 수 없는 신의 운명에서 나왔다면 한의 비극은 우연에 의한 것이 많다. 서구 비극이 그 결말까지 비극적인 데 비해 한의 처참함은 신명풀이로 희극화된다.²⁰⁰⁾

판소리에서 울음과 웃음, 즉 비장과 골개는 낙천성과 해학성이 수반되어 전체적인 분위기를 밝게 한다. 이는 세계를 인식하는 우리 민족의 고유한 방식이며 오랫동안 끊임없는 외침에도 수난을 이겨낸 우리 민중의 독특한 지혜의 표현이다. 조동일은 “판소리의 내용은 대체로 보아서 비참하다. 비장하다고까지 말할 수 있다…그러나 판소리는 한편으로는 비참한 느낌을 주지만 또 한편으로 웃음을 자아낸다. 삶이 비참한 것은 사실이지만 비참한 그대로 말려들어

198) 천이두, 1990, 「한국적 한의 구조와 기능에 대하여」, 國語 國文學 研究, Vol.13, p.73.

199) 천이두, 앞의 책, p.120.

200) 임현영, 1988, 『한 의 문학과 민중의식』, 파주:보리, p.118.

주저앉지 않고 세상을 비판적인 눈으로 보면서 비참한 것을 극복할 수 있는 지혜를 제공해주는 것이 웃음이다.”²⁰¹⁾라고 말한다. 비참한 정황의 전개에서 연유되는 비애·비장과 이를 극복하는 지혜로서의 해학·골개는 다름 아닌 한국적 한의 미적 표상으로서의 양면성이다.

3.2.4 탈근대 미학의 미적 범주

민족미학은 민족적 이념과 형식을 강조하는 미학이다. 민족주의가 현대사에서 일제에 대한 저항성을 띤 개념이기도 했으며 해방 후에는 친일세력을 비롯 외세 의존 세력을 중심으로 재조직된 특권지배계층의 반민족적·반민주적 행태에 대한 저항성을 띤 개념이 되었다.²⁰²⁾ 산업화의 가속화 더불어 반독재 투쟁의 일환으로 저항문학이 대두하고 그러던 와중에 김지하 시인은 멋 대신에 한을 실천적으로 제기하였고, 저항의 물결 속에 멋의 담론은 돌아볼 사이도 없이 멀어져 갔다. 이에 최윤식은 「멋에 관한 단상」으로부터 등한시 되어가는 민족 문학과 민족 예술의 미적 기술의 논의를 시작으로 멋의 담론의 토론을 열기 시작했다.²⁰³⁾ 신석초가 논한 “과도히 움직이지 않는 율동의 상태에서 멋을 느낀다는” 말에서 한국예술의 근원적 양명성(亮明性)은 보지 못했지만, 비애의 바닥을 차고 오르는 생동하는 기운을 중시하는 한국인의 미감을 잘 포착했다고 말하고 있다. 50년대 중반 이후 60년대 초반까지 이 시기에 멋은 한국인의 집합적 정체성에 대해 단속적으로 전개되었다. 문화적 정체성의 확립을 위한 자연스러운 분출이었으며,²⁰⁴⁾ 다시 한번 멋에 대한 복원이 필요함을 자각하는 시점이었다.

민족주의의 저항성을 띤 민족 미학을 넘어서서 개방적인 미적 범주의 성격과 방향으로 제시된 역동적인 미적 범주인 흥과 신명은 멋의 복원과 함께 탈근대 미학의 범주에 속한다고 볼 수 있다.

201) 조동일, 김홍규, 1978, 『판소리의 이해』, 서울:창작과비평사, p.24.

202) 고현철, 2005, 「민족미학의 현재성과 개방성을 위하여」, 바람결 풍류, 47호.

203) 김운수 교수 정년 기념기회 간행위원회 역, 2001, 『민족의 길, 예술의 길』, 서울:창작과비평사, p.15.

204) 위의 책, pp.19-24.

김열규는 「맷힘과 품의 논리」에서 신명을 신의 내림을 기다리면서 하는 금기 지키기, 그리고 신맞이와 놀이, 신을 돌려 보내는 송신(送神) 등으로 별신굿이 치러지는 난장이 빛는 정서적 분위기와 감정적 상황으로 말한다. 세속적인 관습과 규범이 무거움이고 닫힘이고 굳어짐이라면, 신명과 신바람은 철폐요 해방이요 가벼움이다. 별신굿은 세속 사회가 내세운 규범과 관습으로 말미암아 공동체에 박힌 응어리를 한꺼번에 풀어버리는 행사였다. 강하게 정서적으로 충전된 상태에서 자기의 숨겨진, 속 깊은 곳의 맷힘을 터뜨리는 행위였다.²⁰⁵⁾

김지하는 예술, 특히 판소리에서 그들을 강조한다. 현실과 환상, 자연과 초자연, 땅과 하늘, 이승과 저승, 주관과 객관, 주체와 타자, 두뇌와 신체, 이런 대립되는 것을 연관시키고 또 하나로 일치시키는 미적인 창조능력을 그늘이라고 하였다.²⁰⁶⁾ 임우기가 말하는 ‘그늘’은 텍스트나 언어가 지닌 의미의 빛, 이미지의 빛이 문득 시들거나 전혀 새로운 꽃의 빛으로 환생한다. 그들이 살아 움직임으로써 마침내 텍스트를 말한다. 의미는 많은 것을 잃거나 새로 태어난다. 그들은 고난의 체험들이 쌓여 한을 이룬 아픈 콤플렉스 같은 무의식의 상처이지만 삶의 생명력이다.²⁰⁷⁾

천이두는 그늘이란 시김새 좋은 판소리에서 빛어지는 웅숭하고 깊은 여운, 멋을 이르는 말이라고 했다. 판소리뿐만 아니라 사람이 사람답게 성숙해가는 과정에 있어서 윤리적 미덕을 이르는 말이기도 하다.²⁰⁸⁾

산전수전 겪으면서 성숙한 사람, 여유 있는 사람을 일러 그늘이 있는 사람이라 한다. 멋이 있는 사람, 제대로 된 사람이란 뜻으로 미적 표상뿐 아니라 최고의 윤리적 덕목의 표상으로서 한국적 한의 최고 경지는 그늘이라고 할 것이다. 김지하는 시적 언어와 이미지의 내적 근원으로서의 그늘의 의미를 다음과 같이 말하고 있다.

그늘이란 蒙養이라 했을 때의 蒙, 즉 태고무법과 같이 얽혀지고 설켜져서 말

205) 김열규, 1981, 앞의 책, pp.300-301.

206) 김지하, 2002, 『김지하 전집3』, 서울:실천문학사, p.284.

207) 임우기, 1996, 『그늘에 대하여』, 서울:강, pp.23-24.

208) 천이두, 앞의 책, pp.117-118.

로는 규정되지 않고, 해명되지 않는, 애매하고 불확실하고 통괄적인 것 같으면서도 뭔가 그 안에 들어있는 날카로운 어떤 것이지요...그들은 어떻게 생기느냐 하면 두 가지인데, 우선 삶의 신산고초에서 나오고 또 하나는 피나는 수련의 경과에서 나옵니다. 신산고초라는 것은 삶에 투명하고 야합하는 사람에게는 생기지 않습니다. 삶의 장애들을 어떻게든지 이겨내고, 제대로 된 삶을 살아보려고 하는 사람에게는 신산고초가 따르는 것이지요. 수련도 마찬가지입니다. 피투성이로 계속 반복하고 노력하여 장인적인 수련을 거치는 동안에 문득 얻어지는 익숙한 답 혹은 달관의 세계에 이르는 과정이 수련이지요. 공부없는 사람은 그들이 생기지 않아요.

여기서 주의할 것은 그들지게 하는 것은 뭐냐 하는 건데, 그것은恨입니다. 한은 그들로 나타납니다. 그들은 실제 이미지를 동반합니다. 그것은 악이기도 하고 선이기도 하고 맑기도 하고 탁하기도 하고 온갖 것이 다 복합된 애매모호하고 불확실한 세계입니다. 그런데 이 그들이 언어에서의 이미지의 모태입니다. 그들은 밖에서부터 들어온 이미지가 아니라, 자기 삶을 통해서 생성된 이미지이지요.²⁰⁹⁾

융 심리학에서 그림자는 무의식의 한 형태이다. 마음 깊숙이 잠재되어 있는 것, 이 그림자는 뛰어난 예술가들에게서 많이 나타난다. 감지하는 그들과 그림자를 같은 것이 아니라 “어떤 관계”로 설정한다.²¹⁰⁾ 무의식과 이것이 침전된 형태인 그림자가 그들과 관계한다는 사실은, 이중성과 빛나는 고통으로서 그들이 오랜 삶의 경륜과 고난이 눈에 보이지 않게 쌓여 온 심층심리로서 무의식에 잠재해 있는 것과 연관되어 있다는 뜻으로 이해된다. 융(C.G.Jung)은 일상에서 표출되는 무의식의 발현 양태를 다음처럼 설명하고 있다.

무의식의 부분은 일시적으로 잊고 있던 생각·인상·이미지 등 많은 것으로 이루어져 있고, 그것은 상실된 것임에도 불구하고, 우리의 의식인 마음에 계속 영향을 주게 된다. 주의가 산만하거나 제 정신이 아닌 사람이 무엇인가를 찾기 위해 방안을 걷고 있다. 그가 멈추어 선다. 난처한 일이 생긴 모양이다. 그 손이 테이블 위의 것들을 더듬는다. 그는 그 원래의 목적은 잊어버렸지만, 무의식적으

209) 정현기, 1995, 봄호, 「시와 시인을 찾아서-김지하」, 『시와 시학』 참조.

210) 김지하, 2005(1), 앞의 책, p.248.

로 그것에 이끌리고 있다. 이윽고 그는 자기가 원했던 것이 무엇이었는지를 깨닫는다. 무의식이 그로 하여금 생각나게 만들었던 것이다.²¹¹⁾

무의식의 찌꺼기인 그림자와 어떤 관계를 맺는 그들은 일종의 어두운 면과 상응하지만, 그들이 어둠과 상처로만 이루어진 것은 아니다. 한이면서 그 한이 신명과 함께 어우러져 있는 상태가 바로 그들인 것이다.

융의 그림자는 집단무의식의 태고 유형에 해당하는 바, 무의식 속에 버려진 열등한 인격이며 자아의 어두운 면이다. 그에 따르면, 인간의 정신은 의식과 무의식의 상호작용으로 이루어지며, 의식은 사고, 감정, 감각, 직관 등의 심적 기능으로서 개인이 자각적으로 인지할 수 있는 영역이다. 무의식은 개인 무의식과 집단 무의식으로 구별되는데, 그림자는 집단 무의식이 태고 유형 중의 한 요소로서 동물적 본성에 가깝다. 의식이 지나치게 그림자를 억압하면, 그림자는 투사를 통해 왜곡된 인식을 외부에 투영한다. 자기 자신의 결점을 스스로 자각하지 못한다. 하지만 무의식에 버려진 그림자가 적절하게 의식화되면 어떤 일을 추진하고 생산하는 강한 힘으로 작동하기도 한다.²¹²⁾

그들이 가지는 이중성은 틈과 관련된 속성이다. 틈은 허술함이고 비어있는 것이고 한스러운 것이다. 서양 연극에서 보듯 시간과 공간이 정해져 있고 딱딱히 있는 것과 대비된다. 서구의 시간관이 일직선으로 되어 있음은 누구나 아는 사실이다. 처음과 끝, 알파와 오메가가 틈을 용납하지 않고 빈틈없이 맞물려 있다. 공간 또한 기하학적 배치로 구성되나, 이와 상충되는 틈은 “내 안에 천지신명과 우주만물과 동서고금의 시간이, 과거와 미래가 지금 현재 여기 내 육체 안에, 내 정신 안에 있으므로 동시에 거기로 가는 내 주체도 거기로 가는 나에게서 시작한다는 시간관과 자기로부터 시작해서 자기로 돌아오는 시간, 이는 곧 참다운 시간의 회복”²¹³⁾이다.

김지하가 예술가와 예술작품의 관계를 중요하게 보는 까닭은 그들이라는 미

211) C.G.Jung 외, 권오석 역, 2007, 『무의식의 분석』, 서울:흥신문화사, p.42.

212) 이부영, 1996, 『그림자』, 서울:한길사, pp.89-192.

213) 김지하, 2004, 앞의 책, p.62.

학원리가 텍스트뿐만 아니라 작가와 작품, 나와 너, 주체와 타자처럼 서로 대립되고 맞서면서도 어울려 있는 역동적인 생성 논리를 그 중심요소로 설정하기 때문이다. 이중성·교호성을 중심축으로 해서 펼쳐지는 그의 미학적 작품 분석 방법은 시를 “읽는 사람의 마음이 크게 열려서 어떤 독특하고 신선한 새로운 상상력이 움직일 수 있도록 여러 가지 반대들을 동원해서 틈을 여는 것이다.”²¹⁴⁾ 라고 말한다. 또한 임우기는 온갖 모순들이 갈등하는 공생의 삶속에서 그들은 상처와 괴로움으로 삶에 균열, 틈, 구멍을 내고 그것을 통해 다시 빛을 뿜는 역설적인 빛²¹⁵⁾이라고 역설한다.

근대 이후 한국적 아름다움이나 미의식의 실체를 규명하기 위해 연구해온 야나기 무네요기나 그 뒤를 이은 고유섭이 말하는 선의 미, 비애미, 무기교의 기교, 그리고 조운제, 이희승, 조지훈 등이 말하는 멋이 한국인의 전통 미의식과 예술의 특징을 아우르는 개념이다. 한국인의 미의식으로서의 멋은 예술적인 것이상으로 생활이념으로 발전해왔으며, 멋이란 무엇보다 정신적인 자유이며, 현실에 구속되지 않는 것으로서 멋은 달리 말해서 서민생활 속에 깊이 침투한 풍류를 나타내는 말로 사용되어질 수도 있다. 한국인에게서 주요한 미적 범주인 멋은 학식과 덕망을 겸비하고, 인정 많고 관대하며 순량한 선비를 형성하는 교육이념이기도 하다. 한국인은 멋 또는 풍류라고 하는 미적 이념을 인간형성의 지표로 삼아왔다. 신라시대의 화랑의 인간형성의 이념이 풍류였듯이, 조선시대의 선비의 인간형성의 이념이 멋이다. 한국인에게서 멋있게 산다라거나 풍류를 안다라고 하는 말은 최고의 찬사이며, 멋과 풍류는 미적 생활방식의 이념이라고 할 수 있다.²¹⁶⁾

樂이란 하늘에서 나와서 사람에게 붙인 것이요, 虛에서 발하여 자연에서 이루어지는 것이니, 사람의 마음으로 하여금 느끼게 하여 혈맥을 뛰게 하고 정신을 유통케 하는 것이다.²¹⁷⁾

214) 김지하, 2005(1), 앞의 책, p.84.

215) 임우기, 1996. 앞의 책, p.73.

216) 민주식, 2000, 앞의 글, p.74.

217) “樂也者 出於天而 寓於人 發於虛而 成於自然 所以 使人心感而 動湯血脈 流通精神也.”成倪, 이혜구 역, 2000, 『악학궤범』, 서울:국립국악원, 서문 재인용.

조선 성종 때 편찬된 악학궤범의 서문에서는 사람이 연주하고 듣는 음악은 하늘에서 나온 것이라 하였으며, 자연에서 이루어지는 음악이 허(虛)에서 발한 것이라 하니 자연의 근원 즉 하늘은 허임을 밝히고 있다. 음악에 대한 정의라고도 할 수 있는 이 문장은 음악을 통해 사람이 신명에 이르는 길을 설명한다. 음악을 느끼고 혈액이 뛰며 정신이 통한다는 것은 곧 음악소리가 사람에게 어떤 작용을 한다는 말이다. 그 작용의 근원을 따라가 보면 자연이고, 하늘이다. 그것은 곧 우주의 근원이다. 말하자면 음악소리를 통해서 사람의 혈액, 정신과 우주의 근원이 소통할 수 있는 것이다.²¹⁸⁾

풍류공간으로 자연은 살아있으며, 스스로 자신을 표현한다. 자연은 인간과 감응하며, 도덕적 자연이자 미적 자연으로 미적기준인 동시에 도덕적인 기준이 된다. 풍류는 온갖 종류의 서양의 근대적 이분법에서 벗어나 있다. 풍류는 경계의 넘나듦의 미학이다. 자연과 시정의 경계, 인공과 자연의 경계, 인간과 신의 경계, 차안과 피안의 경계, 논리와 신비의 경계, 귀거래와 정치현실의 경계, 공적인 것과 사적인 것의 경계, 노동과 유희의 경계를 넘나든다. 바람의 흐름과 같은 자유로운 넘나듦과 융통성을 특징으로 한다.²¹⁹⁾

한국인에게 있어서 풍류는 자연 속의 삶을 즐기는 방식, 혹은 자세였다. “풍류도는 천지만물, 즉 천지신명은 물론이고 초목군생, 일석, 일목과 함께 숨쉬고, 기맥을 같이 하며, 마침내는 그것들과 완전일체가 되어 대자연의 생명에 젖으며, 우주정신에 융화되는 경지를 지향하는 것이었다.”²²⁰⁾라고 하듯이 우주로서의 자연은 스스로 움직이며, 스스로 받아들이고, 스스로 흐르는 자연인 것이다.

풍류라는 말이 놀이를 표방하거나 놀이와 관계된 일종의 문화현상으로 볼 수 있다. 어느 나라건 풍류는 기본적으로 노는 것과 밀접한 관련이 있다. 산수 간에 노닐면서 인간적 덕목을 바탕으로 자연진취(自然眞趣)를 찾으면서 놀 수도 있다. 여기서 논다고 하는 유(遊)의 개념은, 긴장의 해소와 감각적 쾌감을 수반하는 오늘날의 일반화된 놀이 개념과는 달리 정신적인 영역이 강조되며 심미성

218) 김현희, 2007, 「한, 찻김, 신명, 흰그늘」, 민족미학, Vol.6, p.46.

219) 정병훈, 2011, 「포스트모더니즘과 한국의 풍류」, 민족미학, Vol.10, p.157.

220) 도광순, 1994, 『신선사상과 도교』, 파주:범우사, p.117.

을 내포하는 것이라는 점이 전제되어야 한다. 삼라만상·우주만물 모든 현상의 본질과 조우하는 것을 전제로 하는 놀이가 풍류인 것이다.²²¹⁾

서양의 경우 감각적이고 구체적 정서적인 측면에서 걸친 놀이의 개념이며, 동아시아의 경우 감각적, 정서적, 구체적이면서 나아가 관념적이고 형이상학적인 영역까지 포괄한다는 점에서 좀 더 광범하다고 할 수 있다. 형이상적인 의미를 담고 있는 유(遊)의 쓰임 중 장자의 사상이 있다.

장자가 말하길, 삶이 자적할 수 있으면 또 悠悠하지 않겠는가. 사람으로서 자적할 수 없으면 어디서도 유유할 수가 없다.²²²⁾

모든 것이 상대적이 개념이며, 능유(能遊), 불능유(不能遊)를 들고 있으며, 유는 자연의 묘법을 즐기는 것을 의미한다. 유란 속박됨 없이 무한의 세계에서 노니는 것을 그 중요한 의미요소로 하며 도(道)의 무한함, 헤아릴 길 없음을 강조한다. 또한 논어의 유가적 개념에서도 유는 지극한 이치를 탐구하는 형이상적 영역을 포괄하고 있다.

“도에 뜻을 두고 덕을 근거로 하여 사랑에 의지하며 예술에서 노닌다”

“공자가 말하길, 청컨대 그런 경지에 노닌다는 것이 무엇인지 말씀주시겠습니까? 노자왈 그런 경지로 들어가면 지극히 아름답고 지극히 즐겁다.”²²³⁾

사람은 도에 뜻을 두고 도를 구해야 하며, 도를 바탕으로 덕이 쌓이면 그 덕으로 원만한 인격자가 되어야 한다. 그렇게 인격이 완성되면 그 인격으로 남이 의지할 사랑을 하며 예술을 즐길 줄 알아야 한다. 우주의 법칙에 통달해도 사랑을 모르면 아무것도 모르는 것이며, 그 사랑을 모르는 것이며 그것을 승화시키려면 예술의 이해 없이는 불가능하다.²²⁴⁾ 유나 미의 현상은 지극함으로써 얻

221) 신은경, 2014. 앞의 책, pp.65-66.

222) 『莊子』「外物篇」, “莊子曰 人有能遊 且得不遊乎. 人而不能遊 且得遊乎.”

223) 『莊子』「述而篇」, “子曰 志於道 據於德 依於仁 遊於藝.”, 『莊子』「田子方」, “孔子曰 請問遊是. 老聃曰 夫得是 至美至樂也.”

어질 수 있다고 말한다. 공자가 말하는 ‘유어예(예술에서 노닌다)’ 라는 것은 사물을 완상하여 성정에 알맞게 하는 일이다. 심신의 완전한 자유를 얻기 위해 행하는 예술적인 유희를 말한다. 어느 곳에도 메이지 않는 자유로움으로 자유의 경지에 몸과 마음을 내맡기는 것이다.

한국의 특유한 문화와 자연으로 충분히 우리만이 가지고 있는 미적 범주를 확립할 수 있다. 오랜 시간 베여온 한을 풀 수 있는 흥과 신명을 통해 한국만의 특유함을 모색하여야 한다. 한국의 순수예술이 쇠퇴하고 탈근대화가 모색되고 있는 시점에서, 더불어 등한시 되어온 몇론의 비판적인 수용을 통해 서구에서 답습해온 문화를 해체할 수 있을 만큼 독특한 한국의 미를 찾을 수 있는 단서가 될 것이다.



224) 윤성지, 2010, 「노자방법」, 매일경제신문사, pp.226-227.

제 4 장 한국미학의 미적 범주 체계 구성

4.1 한국미학의 미적 범주의 양상

미적 감정과 태도는 역사를 뛰어넘을 수도, 절대적일 수도 없다. 사회적으로 조건화되고 규범화된 관심에 의거할 수밖에 없다. 미적 범주에 대한 체계를 알기 위해선 사회적, 정치적, 문화적 요인과 같은 미학 외적인 요소뿐만 아니라, 예술과 문학을 총체적으로 다룰 수 있는 방법이 필요하다.

동아시아의 공통이 되는 미의식은 화해(和諧)이다. 중국 문화에서 화해의 관념은 음악에서 기원하며, 음악의 화해는 정치적 기능을 강조한다. 인간과 자연의 화해, 그리고 자연 질서와 긴밀하게 연관된 사회 질서의 화해, 이 두 가지 화해 속에서 문화의 초고 이상인 우주의 화해에 도달한다.²²⁵⁾ 화해는 상반된 극과 극끼리의 조화를 이루는 것은 서로 같은 사물의 중복으로 이를 수 없는 생명력을 가진다. 『鄭語』의 한 구절에서 “정나라 사백이 말하길, 무릇 화하면 만물은 열매를 맺지만, 동(同)하면 이어가지 못한다. 다른 것으로 다름을 조화롭게 하는 것은 화라고 하므로, 풍성하게 길러 만물이 되돌아올 수 있다. 만약 같음을 가지고 같게 한다면 끝내 못쓰게 될 것이다.”²²⁶⁾ 이 말을 보더라도 서로 다른 것들을 합해야지 새로운 것을 낳을 수 있다. 서로 같은 것의 만남은 새로운 것들을 창조할 수 없게 되므로 생명력을 가질 수 없게 된다. 조화와 생(生)의 관점에서 화해가 없으면 자연의 생명력은 없다고 볼 수 있다.

다르다고 하는 것들의 상이한 요소들은 분명히 대립적이고 배척하는 것이 있게 마련이다. 화해를 부정하는 듯 하나 서로 다른 것들의 만남, 그것이 화해의 한 방식임을 알 수 있다. 그것을 상반상생(相反相生)이라 한다.

225) 장파(張法), 유중하 역, 앞의 책, p.124.

226) 『鄭語』, “夫和實生物, 同則不繼. 以他平他謂之和, 故能豐長而物生之. 若以同稗同, 盡乃棄矣.”

천하 모두가 아름다움을 아름답다 아는 것은 추함이 있기 때문이다. 모두가 선을 선이 됨을 아는 것은 선하지 않음이다. 고로 있음과 없음이 상생하고, 어려움과 쉬움이 서로를 이루고, 길고 짧음을 형성하고, 높고 낮음이 서로 기울고, 가락과 소리는 서로 조화되며, 앞뒤가 서로 따라간다.²²⁷⁾

자연은 인간의 시비로 나눌 수 없는 것이며, 선악의 분별이 없으며, 어떠한 행위도 강요하지 않는다. 서로 대립되는 것들의 화해의 결합으로 존재하는 것이다. 한국미의 특징으로서 다양하게 거론되는 특징들이 있다. 한국 예술미는 자연의 생명력을 가지고 화해를 바탕으로 창조되고 다듬어진다. 자연적인 아름다움은 인간 마음 속에서도 존재한다. 한국인의 마음 속에 자연의 생명력이 내재된 미적 범주로 멋, 한, 그늘, 흥, 신명이 있다. 각각의 미적 범주들의 밑바탕에 깔린 한국의 미의식이 작용하는 기본 바탕은 자연이며 동아시아의 공통미인 화해이다. 자연 그 자체는 예술도 아니며, 자연 그 자체로 미적 범주가 만들어지지 않는다. 자연을 따르려고 하는 의식은 상층문화뿐만 아니라 기층문화에도 공통적으로 작용해 왔다.

언급된 미적 범주는 한국의 미의식에서는 없어서는 안 될 중요한 범주이며, 각 개념들은 따로 떨어져서 만들어지는 개념이 아니다. 각각의 언급된 미적 범주들은 자연의 생명력으로 얻히고 설켜서 화해를 바탕으로 멋으로 집약될 수 있다.

미적 개념들의 차이가 생기는 이유는 미의식이 발생하는 근본적인 토대와 원리가 다름에서 시작된다. 일본의 작고 꾸밈이 섬세한 자연과 중국의 크고 대범한 꾸밈의 자연은 모두가 인위적인 자연이다. 한국의 자연은 꾸밈이 아닌 자연의 연장으로 봄으로써 지나치게 꾸미지 않은 자연스러움을 미적 범주의 가장 근본으로 본다.

화해를 근본으로 하는 한국의 미적 범주로서의 한, 그늘, 흥, 신명이 어떤 식의 멋으로 집약되는지 고찰해보고자 한다.

227) 『老子』 2장, “天下皆知美之爲美 斯惡已 皆知善之爲善 斯不善已 故有無相生 難易相成 長短相較 高下相傾 音聲相和 前後相隨.”

4.1.1 한국미의 특이성

서구에서의 ‘미’에 관한 학문으로서의 감성학인 ‘미학’을 본래의 ‘미’로서의 순수미로 한정해서 보자면, 순수미의 성격을 한층 선명하고 완전하게 규정하려는 데서 이상미의 개념이 생긴다. 데스와르의 범주론은 미적 원리 중심이 인간과 인간의 정신적 가치를 지향한다. 아름다운 것은 인간의 감각에 맞아야 하며, 자연대상과 자아와의 일치로 통해서 미적 만족이 생성된다. 데스와르(M. Dessoir)가 미라고 말한 범주는 순수미와 이상미를 의미한다. 아름답다라는 것은 무조건적인 가치를 지닌 어떤 규범적인 것의 표상이다. 이상미라는 것은 아직 실현되지 않은 가치의 표상에 접근하여 가는 것이다. 이 관점에 보면 가장 아름다운 것은 자연보다는 이성과 연관이 되는데 반해, 한국미는 이상미를 강조하지 않는다. 서양에서 이야기되는 숭고는 자연이라는 대상 앞에서 자연보다는 인간이 우위라는 사고에 기초한다. 그것을 기반으로 극복의 감정으로 표출되는 자아의 초월성이 자아의 무력성으로 강조되고 있다. 그 큰 힘에 의해서 직관적 파악의 한계를 초월하면서 물형식성, 물한계성을 보여주고 주체가 대상에 압도되면서 동시에 자신보다 더 크고 위력적인 것에서 느끼는 쾌, 불쾌의 혼합감정이 생긴다. 그 특징은 관조하는 자아가 아무런 거리낌이 없으며, 모순으로 가득 찬 현실로부터 가장 완전하게 해방된다. 순수미는 다의적인 개념을 가지지만, 미적 범주가 이념과 형상, 주관과 객관 등과 같은 대응적 계기의 역동적인 긴장관계에 존재하는 미적 체험의 근본 구조에서 도출된 만큼, 순수미는 다름 아닌 그들 대응적 계기의 완전한 조화·균형 관계 위에서 성립한다. 그리고 조화성·직관성·완결성·무관심성·쾌감성 등 미적인 것의 고유한 특질이 가장 선명하고 완전하게 구현된 미이다.²²⁸⁾

서양미학이 다루는 순수미는 동아시아 특히 한국에서는 찾아볼 수 없었던 개념이며, 서구에서 요구하는 이원론적 사고와 분석적인 틀과는 거리가 멀다. 순수미는 이념과 형상이 균형을 이룬 조화라고 한다면 나머지 미적 범주의 개념인 숭고미, 비장미, 골계미, 추 등은 이념과 형상의 통일이 무너져 버린 불균형

228) 편집부 역, 앞의 책, pp.388-390.

과 부조화의 상태이다. 칸트의 취미는 미를 판단하는 일종의 능력으로 미감에 근거한 판단으로 일종의 유쾌감이다. 그는 순수미라는 형식주의 규정에 입각하여 기본문제를 미는 무엇인가에서 심미는 무엇인가로 바꾸었다. 이렇듯 서양의 미학이 미의 연구에서 시작이 되었지만, 동아시아에서는 미라는 자체가 중요하게 생각되지 않았다. 서양의 문화는 인간과 사물의 관계를 통해 인간과 인간의 관계를 실현하지만, 동아시아의 문화는 인간과 인간의 관계를 통해서 인간과 자연의 상호교감을 중시하여 왔다.

중국의 정치는 윤리적이어서, 미와 선이 동일시되는 관념이 지속되었다. 고대 문헌에 보면 미와 선이 동등하게 사용하는 것이 보편적이었다. 선의 본질과 내용의 이해 및 미와 선이 어떻게 동일시되는가 하는 주장은 역사적 상황에 따라 다르게 나타나지만, 중국 고대미학에서 미와 선은 근본적인 문제로 나타난다. 229)

중국고대 미학에서 긍정되고 있는 진정한 의의상의 미는 단순히 인간에게 미, 성(聲), 색(色)의 관능적 향수를 주는 미가 아니고, 선과 마찬가지로 사회의 윤리·도덕적 가치를 지닌 미이다. 중국 고대 미학 중 미는 선과 항상 불가분의 관계를 맺고 있으며, 미 또한 선이다. 미와 선의 밀접한 연관을 강조한 것은 미학이 숭고한 도덕적 정신을 지니게 하고 심미의 삼회작용을 중시함으로써, 곳곳에서 미감을 저급한 동물적 쾌감과 구별할 것을 요구한다.²³⁰⁾

미와 선의 통일은 미가 인간의 윤리적, 도덕적 정신과 관련이 있다. 심미의식에서는 도덕정신과 윤리정신이 중요한 반면, 개인적인 욕구 표출은 제한적으로 나타난다.

한국인은 자연을 닮고자 했다고 자연을 예술로 승화시켜왔다. 궁상각치우로 음을 가르지 않고 우주의 둥그런 소리를 그대로 담은 봉덕사의 종소리, 절벽이 그대로 부처님의 몸통이 되고 그 위의 돌이 상호가 된 경주 남산, 샘물 위에 절집을 앉혀 소금기와 습기가 많은 바람이 들어와 샘물로 차가워진 바닥에 이슬로 맺히고는 건조해져 위의 바람구멍으로 날아가 천여 년의 해풍 속에서도

229) 李澤厚, 劉綱紀, 권덕주, 김승심 역, 앞의 책, p.109.

230) 위의 책, pp.116-117.

부식되거나 마모되지 않은 석굴암, 바람과 햇빛과 기운의 흐름 가운데 놓여 팔만의 대장경 판이 조금도 부식되지 않도록 한 해인사 장경각, 그리고 일본이나 중국과는 달리 자연의 한 부분이 된 한국식 정원, 나무의 결을 그대로 살린 공예품 등은 한국 전통 예술 전반이 자연을 닮으려고 한 예술이다.²³¹⁾

한국의 미의식은 모든 생명들의 근원이며 생명의 운동성이 이루어지는 자연의 중심에 있다. 그리고 서양에서 말하고 있는 미적 범주의 개념들이 서로 교차하는 운동성을 보이면서 균형을 이루고 있기 때문에 순수미 자체를 거론할 이유가 없다. 우리 문화는 대립된 것을 통합시키려는 정신이 강하게 작용하는데 그 원리는 자연의 생명력에 있다. 이도흠은 아무리 자연을 닮으려고 해도 예술작품 자체가 자연일 수는 없으며, 자연은 작품을 통해 재현되고 그 텍스트를 통해 자연의 한 부분만을 맞볼 뿐이라고 말한다. 대립되는 것을 통합시키는 과정에서 원효의 화쟁사상은 불일불이(不一不二)와 순이불순(順而不順)을 통해 자연을 재현해 내고 있다.

원효의 화쟁은 원효사상의 근본을 이루는 화해와 회통의 논리체계를 이르는 말로 한국불교의 전통을 이어온 사상이다. 존재하는 것의 대립과 투쟁보다 공존과 조화를 추구하는 이러한 사상은 생성과 소멸을 모두 아울러서 더 높은 것을 일으키는 자연의 원리와 일치한다.²³²⁾

열매와 씨가 하나가 아니니 그 모양이 같지 않기 때문이요, 그러나 다르지도 않으니 씨를 떠나서는 열매가 없기 때문이다. 또 씨와 열매는 단절된 것도 아니니 열매가 이어져서 씨가 생기기 때문이요, 그러나 늘 같음도 아니니 열매가 생기면 씨는 없어지기 때문이다. 씨는 열매 속에 들어가는 것이 아니니 열매일 때는 씨가 없기 때문이요, 열매는 씨에서 나오는 것이 아니니 씨일 때는 열매가 없기 때문이다. 들어가지고 나오지도 않기 때문에 生하는 것이 아니요, 늘 같지도 않고 끊어지지도 않기 때문에 滅하는 것이 아니다. 멀하지 않으므로 없다고 말할 수 없고, 생하지 않으므로 있다고 말할 수 없다. 二邊을 멀리 떠났으므로

231) 이도흠, 2003, 「한국예술의 심층구조로서 情과 恨의 아우름-화쟁사상을 중심으로」, 美學·藝術學研究, Vol.17, p.52.

232) 위의 글, pp.53-55.

있기도 하고 없기도 하다고 말할 수 없으며, 하나 가운데 해당하지 않으므로 있지도 않고 없지도 않다고 말할 수 없다.²³³⁾

열매일 때는 씨가 없으므로 씨는 열매 속에 들어가는 것이 아니다. 들어가지도 나오지도 않으므로 존재한다고 할 수 없고, 늘 같지도 않고 끊어지지도 않으므로 없어지는 것도 아니다. 멸하지 않으므로 존재하지 않는다 할 수 없고 나지 않으므로 존재한다고 말할 수도 없다. 공(空)이 생성 변화의 조건으로 이중부정을 통해 긍정이 성립하고 공공(空空)이기에 오히려 존재를 긍정할 수 있게 되는 것이다.²³⁴⁾

서구의 근대미학에서부터 내려온 미의 인식이 지금까지 한국의 미를 평가하는 잣대가 되고 있다. 자연을 중시하는 건축물도, 소박한 조형미도, 미술, 음악 역시 자연미감을 가진 특성으로 서양의 관점에서 비교해볼 때 저평가될 수밖에 없었으며, 중국과 일본과 비교해 보았을 때에도 떨어지는 것이라 여겨왔다. 하지만 한국의 미는 서양을 비롯하여 다른 여러 나라와 분명 차이가 있다. 최치원이 말하는 3교를 포함한 풍류도를 현묘한 도라고 하고, 고유섭이 말하는 꾸미지 않는 아름다움을 소박미, 무작위의 작위, 무기교의 기교 등 특수한 미적 가치로 지칭하였듯이 한국미의 특이성이 존재한다.

한국미의 특이성 중 또 다른 하나는 숭고미의 부재이다. 서구의 숭고의 개념사를 통해 볼 때, 숭고미의 대표적 특성으로 언급되는 이중성은 형식의 차원에서는 물형식성, 감정의 차원에서는 쾌가 아닌 불쾌, 상상력의 차원에서는 지성보다는 이성과 관련된 것으로 언급된다. 서양의 숭고는 인간과 자연의 투쟁에서 생겨난 것이다. 인간은 자연을 정복함으로써 자신의 탄생을 선포하고, 직접적 실천영역을 통해 힘을 획득했다. 하지만 인간은 직접적인 실천 영역에 안주하지 않고 미지의 영역과 연관된 간접적인 실천 영역도 인간을 안주하게 하지

233) 『金剛三昧經論』 卷中「韓國佛教全書」 제1책, 625-중-하: “菓種不一其相不同故而亦不異離種無菓故又種菓不斷菓續種生故而亦不常菓生種滅故種不入菓菓時無種故菓不出種種時無菓故不入出故不生不常不斷故不滅不滅故不可說無不生故不可說有遠離二邊故不可說爲亦有亦無不當一中故不可說非有非無”, 이도흠, 앞의 글, p.54, 재인용.

234) 이도흠, 앞의 글, pp.53-55.

못했다. 간접적이고 미지의 상태에 있는 이 영역은, 그것이 기지의 영역과 불가 분하며 인간의 활동과도 밀접하기 때문에 이해하고 장악해야 할 대상이었지 단순한 두려움의 대상일 수는 없었다. 하지만 기지 영역의 한계와 실천 역량의 한계로 말미암아 인간은 미지의 영역을 진정 이해하고 장악할 수 없었다. 이 때문에 미지의 영역과 그에 연관된 간접적 영역은 이해해야 하지만 이해할 수 없고, 이해할 수 없지만 이해해야만 하는 대상인 것이다. 즉, 인간의 실천과 상관관계에 있으면서도 상호대항 관계에 있는 것으로 볼 수 있다.²³⁵⁾ 이러한 특성은 미학적 차원에서는 기존의 미에 대한 도전과 새로운 문화적 혁신을 기도하는 것으로 작용하고, 윤리적 차원에서는 숭고의 원천이 대상에게 있는 것보다 인간 자신의 이성 작용과 관련된다는 점에서 도덕이나 이념과 관련되기도 한다.²³⁶⁾

서양의 숭고미는 무한한 힘의 압박과, 그 압박에서 자신의 역량을 의식함으로써 쾌감을 느끼지만, 항상 공포와 고통을 수반한다. 하지만 동아시아의 주된 미적 쾌감은 주체가 무한함에 도달한 결과이면서 심미적 유쾌감과 함께 경탄을 유발한다. 사람으로 하여금 기쁨에 차서 춤추게 하고 격양시키는 미임과 동시에 인간의 자유와 위대함을 긍정하는 미로 볼 수 있다.²³⁷⁾

이렇게 서양의 숭고미라고 느끼는 이성작용이 동아시아에서는 우주의 오묘한 이치에 대한 인식론으로 사유되면서 자연과 합치된다. 또한 동아시아 삼국의 미의식은 주체와 객체간의 상호작용을 통한 교감을 중시한다.

「田子方」편에서 장자는 “지인은 위로는 푸른 하늘을 들여다보고 아래로 황천 바닥까지 들어가며, 팔방을 멋대로 날아다니되 정신이나 기백이 변치 않는다.²³⁸⁾” 라고 말한다. 우주의 무한함 속에서 외물에 전혀 속박됨 없이 인간은 무한한 우주와 맞먹는 기량을 펼칠 수 있음을 알 수 있다. 이렇게 장자가 말하는 대미(大美)는 서구에서 말하는 숭고와 의미가 다르다.

235) 장파(張法), 유중화 외 역, 앞의 책, p.209.

236) 안성찬, 2004, 『숭고의 미학』, 서울:유로서적, p.135.

237) 李澤厚, 劉綱紀, 권덕주, 김승심 역, 앞의 책, p.307.

238) 『莊子』「田子方」, “夫至仁者 上闕青天 下潛黃泉 揮斥八極 神氣不變.”

서양의 미학은 미적 태도가 주체와 객체로부터의 거리를 취하는 무관심성을 요구하며, 서양의 숭고미는 관조적 미감으로 나타난다. 동양에서는 서양의 무관심성과 관조적 미감과 흡사해 보이는 미적 개념인 무심이 있다. 하지만 무심은 서양에서의 무관심성처럼 윤리적, 종교적인 관심을 가지고 대상을 대하지 않는 것을 의미하는 것이 아니라, 마음의 작용이 멈춘 것을 의미하며, 어떤 초월의 경지에 이른 마음상태인 것이다.

무라는 빈 중심은 무기(無己), 즉 개체적 자아를 넘어선 자아의 가장 깊은 심연의 무의식이면서 동시에 혼돈, 우주 자연 생태계의 네트워크이다. 김용희는 예술이란 잃어버린 자연과 우주 전체와의 연대를 하는 일이며 진정한 창조는 대우주와 호흡을 같이하는 일이라고 한다.²³⁹⁾ 동아시아의 미, 특히 한국의 미는 이처럼 자연과 마주해서 공포감이나 억압된 감정을 느끼는 것이 아니라 자연과 하나가 되어 우주 전체와 조화를 이룸을 이상으로 하고 있기에 서양에서 말하는 숭고미의 미적 범주가 약화되어 있다.

성과 속이 사라져버린 삶 그 자체의 세계, 생명에 대한 철저한 긍정이 있을 뿐이다. 쉬푸관(徐復觀)은 『중국예술정신』에서 이렇게 말한다.

나는 장자의 소위 道라는 것은 인생 위에 뿌리를 내리고 있는 것이며 바로 숭고한 예술정신이며, 그리고 心齋의 노력을 통하여 파악되어지는 마음이 실제로 곧 예술정신의 주체임을 발견하게 되었다. 老學과 莊學으로부터 발전되어져 나온 위진현학, 그것의 진실한 내용과 결과는 바로 예술성의 생활과 예술상의 성취이다. 역사상의 위대한 화가, 위대한 화론가들이 도달하고 파악해낸 정신경계는 항상 그렇게 되기를 기약하지 아니하였으면서도 그렇게 된 것으로 모두가 장학, 현학의 경계이다.²⁴⁰⁾

산수화에서 산수자연은 독립된 객관적 개체로서의 대상이 아니다. 주관의 정신과 산수자연의 정신이 만나서 형성된 새로운 경계이다. 산수화에서는 형사(形似)보다 신사(神似)를 중히 여기고, 사생(寫生)보다 사의(寫意)를 중시 한다. 로

239) 김용희, 2001, 『예술, 세계와의 주술적 소통』, 서울:책세상, p.128.

240) 쉬푸관(徐復觀), 권덕주 역, 1993, 『중국예술정신』, 서울:동문선, p.5.

랜스 시크맨(Lawrence Sickman)은 송대 화가의 일반적인 실행에 대해 다음과 같이 기술한다.

최종적인 소실점이나 일점투시도법은 없다. 각 용소들은 각각 전형적이거나 회화적으로 만족한 양상으로 나타나 있다. 관찰자는 매우 높은 곳에서부터 그 경치를 내려다볼 수도 있으며…혹은 상상 가운데 근경에 서서 높이 솟은 고지를 올려다볼 수도 있다.²⁴¹⁾

이런 수단은 시각적 가능성의 넓은 영역을 열어주면서, 정해진 위치에서 보는 감상이 아닌 실제 그 안으로 들어가서 보는 경지를 열어준다. 서양에서의 자연을 보는 송고미와는 다르게 어디에도 구속되지 않는 무심의 마음이야말로 동양미의 특성을 잘 보여주고 있다.

무는 눈에 보이지 않으면서 보이는 것, 귀에 들리지 않으면서 들리는 것이라고 말할 수 있다. 또한 김바라 세이고(金原省吾)는 무를 배경으로 하는 유의 세계를 표현하는 것을 표현정지(表現停止)라는 말로 설명한다.²⁴²⁾ 여기서 표현정지는 언제든지 유나 움직임으로 전환될 수 있는 상태로 잠시 표현을 정지하고 있는 상태를 의미한다. 드러난 현상 자체에 고착되지 않고 이면의 것이라고 할 무·진리·도·실상을 함축한다. 마치 산수화의 여백의 공간과 같은 의미로 해석한다. 산수화에서 어떤 그림이든 간에 한 폭을 골라 감상할 때 공통적으로 갖게 되는 느낌이 바로 무심이다. 동양에서의 송고미는 자연과 교류하고자 하는 자아초월, 감정의 승화, 천인합일로 이뤄진다. 서양에서 말하는 송고미와 흡사하지만, 서양에서처럼 자아의 무력감에서 나오는 모순된 쾌감보다 자아를 넘어서는 위대한 자연의 섭리와 합일되면서 희열에 가까운 감정에서 발현한다. 그리하여 무심은 흥이나 신명으로 쉽게 전환된다.

그림6-1 정선의 <淸風溪圖>는 수직적인 양괴감과 역동적인 율동감이 돋보이

241) Lawrence Sickman and Alexander Soper, 1956, *The Art and Architecture of China*, Baltimore:Penguin Books,Inc., p.105, 엘리엇 도이치, 민주식 역, 2006, 『비교미학 연구』, 서울:미술문화, pp.69-71, 재인용.

242) 김바라 세이고(金原省吾), 関丙山 역, 앞의 책, pp.32-40.



6-1
정선<清風溪圖>



6-2
김정희<不二禪蘭圖>

그림 6.

는 그림으로, 구석구석 초가와 누각을 그린 세심함과 하단 결문 아래에 나귀한 마리가 인간적인 분위기를 자아내고 있다. 산수화의 선은 생동적이다. 지극히 고요한 산수의 풍경에서 생동감을 느낄 수 있다. 무심한 듯 관조적 미감을 띄면서도 자연적으로 흥의 미감이 살아나고 있다. 그림6-2 추사 김정희의 <不二禪蘭圖>에도 다음과 같은 화제가 붙어 있다. 초서와 예서, 기이(奇異)한 글자를 쓰는 범으로써 그렸으니/세상 사람들이 어찌 알 수 있으며 어찌 좋아할 수 있으랴.²⁴³⁾ 라는 말을

보면 모두 그림을 서예의 기법으로 썼다는 것을 밝히고 있다. 왼쪽에서 오른쪽으로 써간 화제에서 스무 해 만에 난초를 그렸는데 자연의 모습 그대로 그렸다는 내용으로 보아 불이선(不二禪)의 “둘이 하나이다”라는 불교진리를 보여주고 있다.

이성희는 “선은 유가 무로 돌아가는 모습이다.” 라는 김바라 세이고의 명제를 보완해서 “산수화의 선은 무가 유를 생성시키는 모습이며 동시에 유가 무로 돌아가는 모습이다.”²⁴⁴⁾라고 말한다. 마음을 비우고 있는 사물을 있는 그대로 바라보는 한국의 미는 편견을 버리고 사태의 본질만을 본다.

한국미에는 순수미에 대한 논의가 필요치 않은 환경에 있어왔다. 문화와 예술이 자연과 하나 됨을 중시 여기며, 그에 따른 자연과의 합일이 되었을 때 느끼는 희열을 대신한, 자연과의 대치적 감정인 숭고미와 흡사한 미적 개념의 부재를 가져왔다고 볼 수 있다. 한국미의 미적 범주를 추출할 때 구체적 대상을 어떤 시대 어떤 장르에 주목해서 볼 것인가 하는 문제가 남는다. 미적 범주는

243) “以草隸奇字之法爲之 世人那得知 那得好之也.”

244) 이성희, 2012, 『미학으로 동아시아를 읽다』, 서울:실천문학사, p.249.

예술을 창조하는 예술품이 어떤 자연적, 사회적 환경에 영향을 받았는지에 따라 시대양식이 다를 수도 있으며, 같은 시대라고 하더라도 미를 향유하는 계층에 따라 차이가 나타날 수도 있기 때문에 어디에 한계를 두어야 할지 생각해볼아야 한다.

4.1.2 한국적 자연주의와 멋

어디에도 구속되지 않은 자연적인 멋은 사실 오랜 세월 생활 속에서 다뤄지고 체득되어져 온 것이 사실이지만, 미적 가치인 미적 범주로 다뤄보고자 한 것은 그다지 오래된 일이 아니다. 피천득 시인은 맛과 멋을 비교함으로써 멋의 핵심을 간명하게 밝히고 있다.

맛은 감각적이요, 멋은 정서적이다.
맛은 적극적이요, 멋은 은근하다.
맛은 생리를 필요로 하고, 멋은 교양을 필요로 한다.
맛은 정확성에 있고, 멋은 과격에 있다.
맛은 그때 뿐이요, 멋은 여운이 있다.
맛은 얇고, 멋은 깊다.
맛은 현실적이고, 멋은 이상적이다.
정욕생활은 맛이요, 플라토닉 사랑은 멋이다.²⁴⁵⁾

그는 맛과 멋이 조화를 이루고 양립할 수 있음을 인정한다. 맛의 세계보다 멋의 세계가 한층 높은 가치 있는 세계임을 인정하고 있는 것이다.

조지훈의 멋의 예술은 슬픔 속에 신념의 힘을 갖춘 것이 그 자랑이요, 소박하고 구수한 가운데 밝고 휘영청거리는 것이 그 특징이다. 그는 “우리가 맛이란 말에서 느끼는 어감과 의미는 미각과 미감의 두 가지이며, 미 가운데도 특히 우아·전아·고아·아려·아담(雅淡)·담백·고담(枯淡)같은 미에서 맛을 느끼고 맛이 있다고 느낄 수 있으나, 화려·유려(流麗)·풍류·호방(豪放)·청상

245) 피천득, 1980, 『琴兒文選』, 서울:일조각, pp.165~167.

(清爽)같은 미에서는 떫을 느낄 수 있어도 ‘맛있다’ 라고 표현하지 않는다. 맛의 미는 곧 아(雅)의 미요, 맛의 미는 고요하고 깊을수록 상급이다. 그러나 떫은 아담·전아·규제·중후한 맛의 세계에서는 느낄 수 없는 맛이 멋이다. 멋의 미는 곧 류(流)의 미이며, 멋의 미는 빈틈없이 흥청거림이 상급이다.”²⁴⁶⁾이라고 말한다. 맛이라는 미각적 표현은 일본에서도 찾아볼 수 있다.

원래 시부이(渋い)라는 말은 미각에서 온 말이라고 생각된다. 시부(渋)는 확실히 덜 익은 감즙에 해당되는 말이다. 그래서 탄닌(Tannin) 성분이 많은 이 짙은 맛은 일단 Astringent라는 말이 되지만, 시부사라고 할 경우 이와 같은 맛에서 더욱 벗어나 차분하다라는 의미가 있어서 오히려 감즙이 주는 색깔의 차분함이나 깊이를 좋아하여 거기에서 시부사라는 형용사가 생겨났다고도 생각할 수 있다. 즉 탄닌 성분의 짙은 맛이 아니라, 감물들인 차분한 색조가 시부사의 기조로 연상되어 이 말이 발전되었다고도 상상할 수 있다. 즉 미각에서 시각으로 전환되어 말의 내용이 한층 깊어졌다고 느껴진다.²⁴⁷⁾

시부사(渋さ)는 하나는 짙은 맛으로 하나는 눈에 호소하는 맛이라는 의미로 맛을 넘어서는 일본의 미의식이다. 생활 속에서 일본의 고유한 미의식으로 확장되었다.

『左傳』 「召公20년」 편을 보면, 다섯 가지의 맛에는 기가 채워져 있어야 하며, 다섯 가지 빛같은 마음을 정화하며, 다섯 가지 소리는 덕을 밝힐 수 있어야 한다²⁴⁸⁾는 말이 있다. 이 의식은 맛을 일으키는 작용을 강조하고 있다.

화해란 국을 끓이는 일과 같다. 국을 끓이기 위해선 물과 불을 준비하고, 肉漿을 마련하고, 음식의 간을 맞추고, 생선과 고기를 삶고 장작으로 불을 때야 하는데, 요리사가 그 국을 화해시키고 고르게 하여 맛을 낸다...군자는 그것을 먹고 마음을 가지런히 한다...선왕은 다섯 가지 맛과 다섯가지 색을 다스림으로써 마

246) 조지훈, 2010. 앞의 책, pp.399-400.

247) 구마쿠라 이사오, 김순희 역, 2010, 「시부사에 대하여」, 『야나기 무네요시 다도와 일본의 美』, p.215.

248) 『國語』 「周語」, “五味實氣, 五色精心, 五聲昭德.”

음을 가지런히 하고 정치를 고르게 한다.²⁴⁹⁾

상고 시대 제왕의 건강은 백성의 운명에 중대한 영향을 미친다. 원시적 제의가 제왕의 식사 의식으로 변하면서 제의의 전체구조-음식, 시, 노래, 음악, 춤의 기능은 제왕의 심신적인 화해와 건강한 운행을 보증한다. 다른 뜻으로 “맛으로 기를 움직이고, 기로 뜻을 충만케 하고, 뜻으로 말을 확정하고 말로 명령을 내리는 것이다.”²⁵⁰⁾에서 보면 음식의 화해와 인체의 기의 연관 관계는 사회적 화해의 기초가 된다고 하겠다. 동아시아 특히 중국문화에서 음식의 화해 또한 전우주의 화해적 체계가 최종적으로 확정되는 데 중대한 작용을 했다. 사공도가 맛을 강조하면서 맺은 ‘맛 너머의 맛’ 이라고 말한 구절이 있다.

강령 남쪽에는 입에 맞는 먹거리가 풍족하다. 그런데 식초는 사지 않은 것은 아니지만 시큼한 맛을 내는 것에서 그친다. 소금도 짜지 않은 것은 아니지만 짜다는 정도에서만 그친다. 그러나 중원 지방 사람들은 배를 채우기만 하는 것으로 곧장 그쳐버리니, 짜고 시다는 것을 아는 것 이외에 그 깊고 아름다운 맛을 아는 이는 드물다.²⁵¹⁾

음식 안에 내포된 미감의 경험을 중시하되 맛 너머의 맛(味外之旨)을 추구하고 있다. 일차원적인 맛의 의미를 넘어서 받아들여지는 소통을 중시함을 보여준다.

우주의 기나 사물의 운치에 대한 체험과 가장 유사한 것이 바로 음식의 맛이다. 미각적 체험은 음식을 즐기는 것이자 문화적, 철학적 의미를 향유하는 것이다. 미란 단 것이며, 즉 미는 맛이 좋은 것이다.²⁵²⁾

249) 『左傳』 召公20년, “和如羹焉,水,火,醯,醢,鹽,梅,以烹魚肉. 聲亦如味. …君子食之,以平其心. …先王之濟五味和五聲,以平其心,成其政也.”

250) 『國語』 「周語 下」, “味以行氣, 氣以忠志, 志以定言, 言以出令.”

251) 司空圖, “江嶺之南, 凡足資於適口者, 若醯, 非不酸也, 止於酸而已. 若醢, 非不鹹也, 止於鹹而已. 華之人以充飢而遽輟者, 知其鹹酸之外, 醇美者有所乏耳.” 장파(張法), 백승도 역, 2012, 앞의 책, p.502, 재인용.

252) 위의 책, p.101.

이것으로 볼 때 맛은 깊으면 깊을수록 맛이 있으며, 멋을 알려면 맛을 알아야 하며, 맛을 알려면 멋과 함께 우주적인 질서인 자연미를 알아야 한다. 자연주의적 미의식은 한국예술의 특징을 이루고 있다. 사람은 자연의 한 일부로 태어났고, 그 자연 속에서 생활하고 있다. 한국의 미의식 또한 자연을 기준으로 형성될 수밖에 없다.

맛과 멋에 대한 개념의 불일치로 여러 학자들의 논의가 계속 되고 있으며, 조지훈은 「미적 범주로서 멋」²⁵³⁾에서 조운제, 조용만, 정병욱, 신석초 등의 글에서 멋과 맛의 개념의 혼동에 대해서 논의하고 있다. 멋이라는 미적 범주는 서양 미학과 비교해 보았을 때 우아미와 겹치는 부분이 있으나, 실제적으로 뚜렷이 구별되어지지 않는 유동성을 가지며, 비실체적이다.

조지훈에 있어서의 복고적인 미의식인 멋이 가장 잘 나타나 있는 작품으로 <고풍의상>이 있다. 여기서는 전통적인 미에 대한 낭만의 동경이 강하게 살아 있다.

하늘로 날을 듯이 길게 뽑은 부연끝 풍경이 운다.
초마 끝 곱게 늘이운 주름에 半月이 숨어
아른아른 봄밤이 두견이 소리처럼 깊어가는 밤
곱아라 고아라 진정 아름다운지고
파르란 구슬빛 바탕에
자주빛 호장을 받친 호장저고리
호장저고리 하얀 동정이 환하니 밝도소이다.
살살이 퍼져 나린 곧은 선이
스스로 돌아 曲線을 이루는 곳
열두 폭 기인 치마가 사르르 물결을 친다
초마 끝에 곱게 감춘 雲鞋 唐鞋
발자취 소리도 없이 대청을 건너 살며시 문을 열고
그대는 어느 나라의 古典을 마하는 한 마리 胡蝶
胡蝶이냥 사뭇이 춤을 추라, 蛾眉를 숙이고……

253) 조지훈, 2010, 앞의 책, pp.410-418

나는 이 밤에 옛날에 살아
눈 감고 거문곶줄 골라보리니
가는 버들인 양 가락에 맞추어
흰 손을 흔들지어다.

한국예술이 선의 예술이라고 할 만큼 선은 멋의 전형이다. 저고리의 정적인 우아함과 치마의 동적인 아름다움이 잘 조화를 이루고 있는 그의 시에는 곡선미가 주를 이루는데, 생명력을 가진 율동성으로 나아간다. 곡선미는 한국 춤의 대표적인 미적 원리로서 멋을 자아내는 원동력이다. 신석초는 춤을 추는 자가 무대공간을 유유히 돌다가 두발을 멈추고서 어깨를 잠시 돌리는 모습은 도저히 번역하려면 번역할 수 없는 우리만의 것이라 하였고, 조지훈은 “춤추는 자가 발동작을 멈추고 문득 어깨를 한번 올리고 팔을 서서히 펴서 원을 그릴 때는 굉연(轟然)한 율동을 느낀다.”²⁵⁴⁾라고 말한다. 또한 조상들의 전통적인 멋에는 자연의 생명력이 살아 있다. 그는 자연의 생명력인 멋을 꿈꾸고 동경함을 그려 내고 있다.

고유섭은 고졸한 멋에 대해 소개하고 있다. 고졸미는 예스럽고 투박스런 아름다움으로써, 그는 한국의 전형적인 불상에 대해서 얼굴표정에서 볼 수 있는 단순함, 소박함, 그리고 어떤 확실한 자비스런 투박함 같은 것들이 뭔가 서툰 듯한 자세, 약간 엉거주춤한 형태와 연결이 되어 있어 그것을 통해 고독한 해학의 효과를 만들어 내고 있다고 말하며, 이 불상은 그런 방법으로 어린애가 가진 특징, 어떨 때는 어른을 닮기도 한 어린애의 특징을 표출해 낸다²⁵⁵⁾ 고 말한다. 한국불상이 가진 고졸한 멋을 노숙함과 어린아이와 같은 순박함의 조화에서 찾은 것이다. 또한 이런 특징은 우리의 질그릇이나 호랑이 그림들을 보면 어린 아이와 같은 해맑은 표정을 느낄 수가 있다. 또한 조형적인 면에서 비균제성을 나타낸다. 그 예로 다보탑이나 석가탑은 그 조형 자체가 간결하면서 경쾌하다. 형식에 얽매이지 않은 형태가 의도적인 변형이 아닌 자연과의 관계

254) 국립국악원, 1998, 「제31회 동양무용과 무용정신」, 『제31회 동양음악학 국제학술회의』, 서울: 국립국악원, p.90.

255) 고유섭, 1993, 앞의 책, p.19.

속에서 생겨난 자유자재의 성격인 것이다. 멋의 예술은 슬픔의 예술의 고고성 보다는 오히려 평민성에 통하는 것으로 속(俗)과 아(雅)의 경계선 위에 넘나드는 자연적 율동이라고 주장한다. 또한 신라의 예술은 고전주의적, 고려의 예술은 낭만주의적, 조선의 예술은 자연주의적²⁵⁶⁾이라고 결론지었다.

조지훈은 멋은 자연과의 생명적 교감에서 나온다고 본다. 생명적 교감이란 자연의 생명력과 시인의 생명력의 교감을 즐기는 것이다. 생명력 또는 삶의 즐거움 그 자체가 풍류이며, 멋이다. 조지훈의 말대로 내가 우주를 향락하고 우주가 나를 향락한다.²⁵⁷⁾ 바로 이러한 생명적 일체감에서 자족적인 미적 태도인 유유자적이 나오게 되는 것이다. 그는 멋을 민족적 미의식의 집단적 발현으로 보고 특히 풍류도를 표방한 화랑정신에서 한국적 멋의 근원을 발견한다.²⁵⁸⁾ 멋을 추구하는 미의식은 예술형식에서 규격화된 것을 벗어나게 한다. 이는 머물러있지 않고 움직이는 자연의 생명력을 표현한다. 고유섭은 조각이나 도자기를 예로 들어 한국의 미술은 완벽한 균형을 갖춘 상태에서 조금씩 벗어나는 과형을 이루고 있다고 했다.²⁵⁹⁾ 그는 이런 비정제성에서 어떤 기술적인 부족보다 변화무쌍한 음악적 성격, 생명분출에서의 생동성, 상상무한의 발휘에서 나오는 환상성에 주목했다.

인간은 모든 영예로움을 알고 난 뒤 그것을 감추고 세상의 모욕을 묵묵히 견뎌낼 수 있을 때 비로소 가공하지 않은 자연 상태의 원목으로 복귀할 수 있다. 즉 원초적 상태에서 발전의 극을 다한 다음에 되돌아오는 것이다. 이 속에는 순화의 형태와 발전이 공존하고 있다.²⁶⁰⁾

동기창이 ‘천진난만함이 내 스승이다.’ 라고 말한 것은 고유섭이 말한 어른같은 아해과 동일함을 유추해볼 수 있다. 이지희의 「동심설」에서 어른같은 아해와의 유사한 사유를 살펴볼 수 있다.

256) 조지훈, 1996, 『한국문화사 서설』, 조지훈전집7, 서울:나남, pp.292-230.

257) 최승호, 앞의 글, p.419.

258) “멋은…민족미의식의 집단적, 역사적 동일취향성에 말미암을 것으로, 원시 이래 지금에 관류하는 하나의 전통이다. 그것의 이념으로서의 성립은 통일신라 전후이니 화랑도가 그것이다.” 조지훈, 2010, 앞의 책, p.442.

259) 고유섭, 2005, 앞의 책, p.49.

260) 박석, 2005, 『대교약졸』, 파주:들녘, p.34.

아이의 마음은 참된 마음이다. 만약 아이의 마음이 옳지 않다고 한다면, 이러한 태도는 진심이 인정하지 않는 것이다. 어린 아이의 마음은 거짓을 버리고 순수하고 참되어서 처음 가진 생각이 본연의 마음이다 …만약 어린 아이의 마음을 잃어버린다면, 바로 참된 마음을 잃는 것이다. 참된 마음을 잃어버리고, 참된 마음을 잃어버리면 참된 사람됨을 잃어버리게 되어 결코 처음 가진 마음으로 돌아가지 못한다.²⁶¹⁾



그림 7. 김정희<大烹豆腐>

그림 7 김정희의 <大烹豆腐>에서는 어른이 되어서도 아이와 같은 동심을 회복한 경지와 함께 고졸한 멋을 느낄 수 있다.

김정희의 예서는 “위대한 반찬은 두부·오이·가지·나물이고, 훌륭한 모임은 부부와 아들딸·손자가 함께하는 것이다. (大烹豆腐瓜薑菜 高會夫妻兒女孫.)” 라는 뜻으로 촌부의 즐거움을 노래했다. 노년에 꾸밈이 없는 소박하고, 일체의 기교를 배제한 멋을 엿볼 수 있다. 또한 추사의 마지막 대표작인 그림 8 <板殿>은 기교를 초월한 고졸한 멋이 묻어나는 작품으로 유흥준은 『완당평전』에서 작품을 이렇게 설명한다.



그림 8. 김정희<板殿>

<板殿>글씨를 보면 추사의拙함이 극치에 달해 있다. 어린아이 글씨 같기도 하고 지팡이로 땅바닥을 쓴 것 같기도 한데, 졸한 것의 힘과 멋이 천연스럽게 살아있다. 이쯤되면 불계공졸도

뛰어넘은 경지라고나 할까. 아니면 극과 극은 만나는 것이라고나 할까. 아무튼

261) 李贄, 「童心說」, “夫童心者 真心也 若以童心爲不可 是以真心爲不可也 夫童心者 絕假純眞 最初一念之本心也. …若失却童心 便失却真心 若失却真心 便失却眞人.”

나로는 감히 비평의 대상으로 삼을 수조차 없는 신령스런 작품이라고 할 수 밖에 없다.²⁶²⁾

추사의 <板殿>은 천진난만한 어린아이 같은 줄함이 느껴지는 평범함으로 돌아가고 있다. 이처럼 천진난만한 동심의 세계를 가진 서화작품들은 한국의 고졸한 멋의 한 특질로 나타나고 있다. 또한 무기교의 기교를 느낄 수 있는 그림 9-1 이인상의 작품 <九龍淵圖>의 화제의 표현을 살펴보고자 한다.



9-1 이인상<九龍淵圖>



9-2 이암 <花鳥猫狗圖>

그림 9.

정사년(1737년) 가을에 삼청의 임씨 어른을 모시고 애써서 구룡련을 보았는데, 15년 후에 삼가 예를 갖추어서 이 그림을 드립니다. 무딘 붓에 그을음으로 말하며 뼈대만 그리고 살을 그리지 않았고 색을 윤택하게 드러내지 않은 것은 감히 거만해서가 아니라 마음으로 깨달음이 있어서 이옵니다. 이인상 올립니다.²⁶³⁾

이인상의 <九龍淵圖>는 15년 전 구룡련을 떠올리며 그리움을 담은 그림이다. 뼈대만 서투르다시피 그려낸 것으로 보이지만 인위적인 기교가 없는 간략함으로 소박한 멋을 표현했다. 그림9-2 이암 <花鳥猫狗圖>는 커다란 붉은 꽃이 핀 고목나무를 붙잡고 있는 고양이의 모습과 화조화의 애뜻한 분위기와 순박한 한국의 강아지의 모습이 아주 세밀한 데생에 의해 한 화면 속에 어우러져 봄의 낭만적인 분위기를 물씬 풍긴다.

262) 유홍준, 2006, 『완전평전』, 서울:학고재, p.446.

263) 이인상 <九龍淵圖>,"丁巳秋 陪三清任丈 觀勞九龍淵 後十五年 謹寫此幅以獻 而以乃禿豪談煤 寫骨而不寫肉 色澤無施 非敢慢也 在心會.李麟詳 再拜."

고졸미를 갖춘 추사의 글씨나 찌그러진 듯 어눌하게 보이는 백자 달항아리는 우아함과 세련됨을 넘어선 어눌함이 느껴진다. 조지훈은 원숙한 멋에 대해 이렇게 말한다.

이 원숙성은 원숙하여 도리어 아졸미에 도달하기도 한다. 이것이 바로 대오하고 보니 대오하기 전과 같더라는 소식이다. 늙으면 도리어 아이와 같아진다는 얘기다. 그러므로 멋진 원숙을 발판으로 하면서도 그 원숙에서 오는 능란함의 무난을 뛰어넘지 않으면 안 된다. 그러므로 원숙은 초규격의 바탕이지만 초규격이 곧 원숙은 아닌 것이다.²⁶⁴⁾



10-1 이정〈問月圖〉

10-2 심사정〈밤섬〉

그림 10.

그림10-1의 이정 〈問月圖〉는 시정 가득한 작품으로 조선 중기 산수 인물도 중에서도 명작으로 꼽는다. 이 그림은 ‘대교약졸’이라는 표현처럼 완전한 솜씨는 서툰 듯함의 멋을 보여준다. 그러면서도 내면에서 풍기는 어떤 멋 같은 것을 지니고 있다. 어딘가 좀 모자란 듯하고 수줍은 듯한 데가 있어야 내면에서 먼저 나오는 신비스러움과 아름다움을 느낄 수 있다. 간절하면서도 흑백의 대비가 분명한 그림으로 손을 들어 달을 가리키는 고사의 얼굴에 해맑은 미소가 번진다. 세상 밖의 이치를 깨달은 희열이다. 험난한 시대를 헤쳐 가던 탄원의 어린아이와 같은 천진함이 묻어나오는 그림이다. 그림10-2 심사정의 〈밤섬〉

264) 조지훈, 1996, 앞의 책, p.430.

은 마을의 고즈넉한 분위기와 물결에 싸인 강가의 바위 등에 풍경을 보는 고상하고 우아한 멋이 느껴진다. 화제²⁶⁵⁾를 쓴 강세황의 흥취에 편승하여 그림을 보는 마음에도 자연스러운 멋이 나타난다.

한국미의 특이성에서도 언급했듯이 칸트의 무관심성은 미적 만족이 대상의 일상적 존재와 무관하다는 것에서 비롯된다. 그 예로 무관심성은 삼척 죽서루와 안성 청룡사 대웅전의 덩벙주초처럼 제대로 다듬어지지 않고 높이에 따라 제각각 놓은 것의 불규칙성, 민가의 추녀 서까래를 형성할 때 나무를 기교적이지 않고 자연 그대로의 굴곡진 목재를 그대로 사용한 것에 나타난다. 무관심성은 마침내 자연에 순응하는 심리로 변해가고, 자연에 대한 순응으로 나아간다.

그 때문에 무관심, 체념 등에서 거칠음이 나오고, 조선미술에는 구수한 큰 맛이 느껴진다.²⁶⁶⁾ 이때 자연은 결코 미적 가공을 위한 소재나 재료의 의미에 있어서가 아니라 미적형성이 지향하는 목적 또는 미적 반응의 원천적 원리로서의 의미이며, 예술과 자연과의 구별에 아닌 그 결합에 있어서 하나가 된다.

김원룡은 “한국 고미술의 특색은 시대나 지역에 따라서 조금 차이는 있으나, 한편으로는 기본적인 공통성을 가지고 있다. 그것은 곧 대상을 있는 그대로 파악 재현하려는 자연주의요, 철저한 아(我)의 배제이다. …그 조화가 비조화의 조화, 무기교의 기교일 때 그 오묘 불가사의한 조화의 상태나 효과를 멋이라고 부르고 있는 것이다.”²⁶⁷⁾라고 하여 고유섭과 연장선상에서 그의 이론을 받아들이고 있다. 그는 자연주의 그대로를 한국의 미적 범주인 멋이라 부르면서 “조선의 정원은 일본인 식의 사고방식에 의하면 정원이 존재하지 않는다고 할 것이다. 정말 조선의 건물에는 아무 인공의 장식이 없다. 길게 다듬어진 화강석으로 필요한 면적 또는 경사면이 구획되었을 뿐이다. 인공이라고는 담이 그은 경계선의 모습, 다시 말하면 후원의 평면형과 군데군데 사방석(砂防石)으로 놓은 것 같은 장대석(長臺石)이 있을 뿐이다. 문자 그대로 천성의 숨씨요 감각이

265) “水中孤嶼漁村點綴其中，平湖淺山極有佳致展卷，至此令人有扁舟容與之興，余將理櫂一尋”： 가운데 외로이 작은 섬에는 어촌이 점점 이어지고, 강 멀리 잦아드는 산의 경치가 우아하게 펼쳐진 그림을 내 언젠가 노를 저어 한번 찾아보리라.

266) 고유섭, 1986, 앞의 책, pp.56-61.

267) 김원룡, 1998, 『한국미의 탐구』, 서울:열화당, p.31.

다. 이것이 바로 조선 미술의 특색이다.”²⁶⁸⁾라고 말한다.

멋은 인공적이지 않은 자연스러운 우주 생명의 자체이며, 그 자체로 자연스러운 균형을 이룰 때 멋이 존재한다. 우리나라의 산천이며, 의복, 건축물을 비롯한 음악에서 또한 생명력이 강한 곡선미 가득 찬 울동감을 가진다.

우리 문화유산 속에서 발견되는 산수화나, 판소리, 소설 등에는 해학적 요소가 많다. 모든 요소에서 해학적인 멋이 담겨 있다고 보기는 힘들지만, 파격 속에 절제된 해학은 멋으로부터의 운동성을 가진다. 한시와 시조에는 인간적인 멋을 다룬 예가 많다. 하나의 예로 이황의<도산십이곡>를 들어본다.

煙霞로 집을 삼고 風月을 벗을 사마,
太平聖代에 病으로 늘거가너.
이 등에 바라논 일은 허므리나 업고자.<전6곡 제2수>

안개와 노을을 집으로 삼고 아름다운 자연을 벗삼으며, 자연과 함께 더불어 늙어가는 유유자적한 멋이 느껴진다. 몸에 허물이 없기를 걱정하면서 자연과 사람의 하나 되는 아름다움을 추구하고자 하였다.

멋은 유연한 운동성을 가진다는 의미에서 우아미와 관련이 있다. 또한 완벽한 것을 벗어나기에 가능한 인간적 여유를 보여준다. 비규격적이며 초규격적인 것이 아름다울 수 있는 것은 자연을 바탕으로 삼고 있기 때문이다. 자연은 한국의 미적 범주들의 기본 내적 원리이므로 격식과 정형성에서 벗어나더라도 고차원의 미의식을 만들어낸다. 초격은 인위적인 파격이 아니더라도 자연과의 화해의 과정을 거치면서 자기도 모르는 사이에 초탈함을 보여준다. 비대칭의 왜곡, 변형, 부정형의 특징 역시 자연과 닮아 있을 때 더 깊은 맛을 보여준다.

조지훈이 말한 흥청거림은 미적 규격에 맞는 것이면서 그것을 벗어나는 순간에 일어나는 것이며, 이 벗어남의 계기가 되는 것이 비이성적이고 탈규범적인 충동, 발산을 필요로 하는 충동이다. 또한 멋은 흥청거림의 충동이 규격을 벗어

268) 위의 책, p.28.

나는 데에서 일어나는 어떤 미적인 느낌이다.²⁶⁹⁾



11-1 심사정<蝦蟆仙人圖>



11-2 이경운<觀月圖>

그림 11.

그림11-1의 심사정 <蝦蟆仙人圖>는 당시 집안이 몰락하고 벼슬길이 막히자 불우한 삶을 살아함을 살아야하는 자신에게 불만을 토로하는 모습을 그린 그림이다. 이 그림에서 동물과 사람의 모습은 탈규범적인 발산을 하는 멋을 표출한다.

그림11-2 이경운의 <觀月圖>는 인간세계를 내려다보는 달을 바라보며 선비가 거문고를 타면서 인생 무상함의 울적함을 달래고 있다. 선비의 텅빈 마음이 거문고 현의 소리와 함께 자연과 동화되는 장면이다. 달을 보는 시각적 미감, 탄금의 청각적 미감과 차향의 후각적 미감은 맛과 멋을 동시에 보여준다.

채희완은 우리 춤의 멋을 일상성의 자연스러운 파격²⁷⁰⁾이라 한다. 제 흥에 못이겨 구부정한 몸놀림이라든지, 모자를 비껴쓰는 것 등 익숙한 듯하면서 처음 대하는 듯한 모습을 보이는 신선함이 멋의 매력이다. 하지만 파격의 멋이 격에 맞지 않고 지나치게 되면 멋이 아니게 된다. 격에 맞는 멋은 소리, 냄새, 맛, 촉각, 모양들과 같은 마음을 열고, 움직일 수 있는 소재들이 미적 의식의 차원에서 걸러내고, 조합되면서 들어맞아야 한다. 윤오영은 또한 파격적인 멋에 대해서 아래와 같이 말한다.

멋은 그 어느 것을 막론하고 정규에서 약간 벗어나 파격적임을 요한다. 똑바로 눌러 쓴 모자보다 조금 삐딱하게 쓴 것이 멋이다. 이것이 곧 벽찬 인생고의 탈출구요, 뚫고 나갈 내일의 창문이기도 하다...인간이 사는 곳에 반드시 멋이

269) 김우창, 1997, 「멋에 대하여 : 현대와 멋의 탄생」, 멋과 한국인의 삶. 서울:나남, p.289.

270) 채희완, 「멋과 신명의 소맷자락」, 『아름다운 세상 아름다운 사람』. 서울:한샘, p.206.

있다고 했지만 인생의 밑바닥을 뚫고 나오는 멋은 오직 한국의 멋이요, 이것을 인생의 맛이라 느낀 것은 오직 한국의 말이다. 괴롭고 가난하고 외로운 인생체험에서 찾아낸 하나의 情根이다. 한국의 예술은 실로 오랫동안 이것을 지녀왔고 한국의 문화는 여기서 성숙되어 드디어 한국의 정서와 개성을 이룬다.²⁷¹⁾

자연 앞에서의 무력함을 희열로 바꾼 한국미의 특성은 판소리와 같은 음악에서도 잘 나타난다. 일탈하는 멋은 서구음악의 정확한 논리로는 만들어질 수 없는 개성적인 감정이 드러나는 시김새를 바탕으로 흥이 나면 가락이 늘어나고 줄어들 수도 있는 즉흥적인 여유를 가지고 있다.



그림 12. 김홍도<舞童>

그림 12 김홍도의 <舞童>을 보더라도 기본틀 내에서 조화와 균형을 잃지 않으면서도 벗어날 듯 벗어나지 않는 휘청거림을 느낄 수 있는 멋은 자연의 조화를 중시하는 유쾌한 미적 감흥이며, 오랫동안 지녀왔던 한국의 문화임에 틀림없다.

파격을 지닌 멋의 아름다움은 완성적이 않다. 하지만 자연적인 생명력으로 충만하다. 어린 아이와 같은 천진함이 있으며, 즉흥적이지만, 대담하다.

4.1.3 복합감정 양식과 한·그늘

고귀한 것의 가치는 우리가 그것을 탈취 당하였거나 분실하였을 때에 가장 강하게 느껴지는 것이며 손실의 고통이 고귀한 것의 가치를 최고도로 느끼게 한다. 그것은 부정적인 것이 비극적인 것 속에 나타나는 형식으로 패멸이라는 비가치가 취하는 긍정적인 의의라고 말할 수도 있다. 왜냐하면 가치와 관조자의 미적 쾌감은 패멸 그 자체에 매여 있는 것이 아니라 위대한 인간 그 자체에 매인 것이다. 그러나 이 위대한 인간의 패멸은 애통에 대한 공감을 통해서만

271) 윤오영, 1974, 「한국적 유머와 멋」, 서울:관동출판사, pp.194-204

비로소 우리의 관심과 흥미, 그리고 강한 가치 감정의 각광을 받게 된다.²⁷²⁾ 우리의 미적 범주인 한은 하르트만이 말하는 자아가 소멸되는 순간의 진지함이다. 한과 서양비극의 비장미를 비교하면, 양자 모두가 사회적 인간을 대상으로 한다는 것은 공통적이다. 하지만 서양비극의 주인공은 이기적인 것을 추구하다가 좌절하는 영웅적 인간형이라면 한의 경우 인간의 쌓인 슬픔과 원망이 누적되어 나타난 갈등의 성격을 띠는 정서이다. 한국예술에서 바탕이 되는 자연은 대립되는 범주들의 상호 교호작용을 일으키며, 이를 통해 미적 쾌감이 발생하는데, 멋과 한은 상호 교호작용을 일으킨다. 한국인들은 주어진 삶의 조건을 받아들이면서도 슬픔이나 한을 삭여서 즐거움으로 전환시키려는 강한 생명력을 예술을 통해 표현했다. 인간 속에 내재된 자연의 생명력을 바탕으로 서로 대립되는 미적 범주들의 상호 교호 통합되면서 맺힌 슬픔을 지닌 정서를 극복하고 역동적인 정서를 공유하면서 이행되는 정서로 오를 수 있게 한다.

김열규는 박목월의 <뺨꼭새>에 대해 이렇게 말한다.

잠이 오지 않는 밤이 잤다.
 이른 새벽 깨어 울곤 했다.
 나이가 들수록
 한은 짙고
 새삼스러이 허무한 것이
 또한 많다.
 이런 새벽에는
 차라리 기도가 서글프다.
 산마루의 한 그루 수목처럼
 잠잠히 앉았을 뿐
 눈물이 기도처럼 흐른다.
 뺨꼭새
 새벽부터 운다.

272) 하르트만, 전원배 역, 앞의 책, pp.428-429

박목월은 한을 이렇게 노래했다. 아니, 그에게 있어 한은 이미 따로 이름 짓기 힘들고 달리 가늠하기 힘든 미적 범주로 굳어졌다. 이를테면 비장이나 장엄 또는 골계 그런 것들이 미학에서 다듬어진 미적인 범주이듯이, 박목월 시학에는 한이라는 미적 범주가 있다. 개념으로 가다듬어져 있지 않다는 것이 모호하다거나 정체불명이란 것을 뜻하지는 않는다. 물론 직접 시의 텍스트에서 보듯이 한이 있고 그 둘레에 울림이 있고 허무가 있다. 뿐만 아니라 간절해야 할 기도와 서글픈 심성과 새벽부터 우는 뺨꼭새 울음도 있다. 그 모든 것들이 분간하기 힘들 만큼 뒤섞여 있는 곳에 한이 있다.²⁷³⁾ 그 뺨꼭새 울음소리에는 슬픔과 회한이 있지만 앞으로의 밝은 날을 또한 짐작하게 해준다.

관소리에서의 한을 담은 내용에도 눈물과 웃음, 침통과 익살이 이루는 역동 관계의 교묘한 경영이 나타난다.²⁷⁴⁾ 비통한 한의 맺힌 정서를 다 풀어내고 난 다음의 흥가분함과 해방감을 시김새를 통해 흥으로 발산되면서 맺고 풀리는 관계를 형성한다.

삶의 뼈저린 체험이 바탕이 되어 나온 이 한이 예술 속에 형상화되어 승화될 때 다른 이들에게 공감할 수 있는 훌륭한 예술이 된다.²⁷⁵⁾ 이를 위해서는 한을 삭이고 승화시키는 시김새에 의해 한은 더 밝은 정서인 흥으로 다시 멋으로 나아갈 수 있다. 삭임이라는 행위의 가치 생성의 기능에서 삭다·삭이다의 기능이 예술적 숙련 내지 세련에 적용되는 경우와 미각의 생성에 적용되는 경우, 그 기능과 구조와 같은 궤를 하고 있다. 음식물의 맛과 예술의 멋은 각기 관련된 범주가 다름에도 감각적 차원에 있어서 궤를 같이 하고 있다는 것이다.²⁷⁶⁾ 산전수전 겪으면서 성숙한 사람, 여유 있는 사람을 일러 “그들이 있는 사람”이라 한다. 멋이 있는 사람, 제대로 된 사람이란 뜻으로 미적 표상뿐 아니라 최고의 윤리적 덕목의 표상으로서 한국적 한의 최고 경지는 그들을 드리운 사람이라고 할 것이다. Kim지하는 서로 모순되는 특징들이 상호 교호하고 통합되어 있는 것이 한국적 미의식의 특징으로, 역설적으로 균형을 이루면서

273) 김열규, 1981. 앞의 책, p.323.

274) 위의 책, p.46.

275) 김지하, 2005(2), 『흰 그들의 미학 초(抄)』, 서울:실천문학사, pp.23-62.

276) 천이두, 앞의 책, pp.106-107.

새로운 것이 나타날 때는 숨어있는 차원이 창조적으로 생성되어 드러난다고 한다. 그들은 원래가 빛과 그림자의 결합이다. 그들은 그림자이지만 그림자가 아니다. 그들은 그림자를 끌어안으면서 빛도 끌어안는다.²⁷⁷⁾ 그들은 빛이면서 어둡고 어둡이면서 빛이고, 웃음이면서 눈물이며, 한숨과 탄식이면서 환호요 웃음이다. 천상의 체험이면서 지상의 세속적 삶이고 이승이면서 저승이다. 그러니깐 환상이면서 현실이고 초자연적 의식이면서 현실적 감각이다. 주관과 객관, 주체와 타자를 넘나드는 것이 그들이다.²⁷⁸⁾

그들이 아프게 품고 있는 내적 형식이라 한다면 주름은 그들의 형식이며, 인고의 산물이다. 조선의 백자의 경우 흰색이 품고 있는 그들 사이의 경계의 무수한 변화로 인해 예술적 경지를 부여받는다. 그 흰색은 도공의 삶의 내용이며 예술 정신이라 할 자신의 그늘(주름)이 어떻게 흰색 속에 드리워져 있는지가 중요하다. 백자의 그늘 속의 주름은 수많은 변화의 형식으로 되어 있으며, 흰색을 바라보는 무의식과 콤플렉스가 다양하게 표현되어 있다.²⁷⁹⁾

한은 내면적으로 보았을 때는 수동적이지만, 내면의 자극이 운동을 하면서 능동적으로 흥의 작용을 자극한다. 한국의 미의식 중에서 무엇보다도 슬픔의 정서를 대변하는 범주가 한이다. 한은 서양의 미적 범주인 비극미, 비장미의 개념과 가장 가깝다고 할 수 있다. 한은 슬픈 정서가 시간적으로 더 오랫동안 축적되어 쌓인 것으로 서양의 비극미보다도 과거지향적인 성격을 띤다. 단순히 슬픔의 감정이 깊어진 것이 미의식이 되는 것이 아니라, 한이 승화할 때 독특한 미의식이 발생한다. 한은 슬픈 정서가 시간적으로 오랫동안 축적되어 쌓인 것으로 흥에서 신명이나 다시 자연으로 움직이는 유동성을 가진다. 한에서 그늘을 품게 되면 흥이 되고, 한이 풀리면 신명으로 나아간다.

한국의 문화는 한을 승화하고 조화시켜서 아우름을 이루는 문화이다. 서양인 들처럼 이분법적 사고를 하지 않는다. 한에도 서양처럼 패배적, 체념적, 비극적 한이 없는 것은 아니다. 하지만 한국인들은 한을 풀어서 삶의 평형을 찾고자

277) 김지하, 2005(2), 앞의 책, p.144.

278) 김지하, 2002, 「그들이 우주를 바꾼다」, 앞의 책, p.311.

279) 임우기, 앞의 책, p.35.

하였다. 맺힌 것을 풀어서 해소하기 위한 예술의 장르들이 탈춤, 판소리, 음악과 문학으로 나타나며, 흥으로의 운동을 시작한다.

한이 미적 범주에 속하는 미의식들이 모두가 흥으로의 움직임이 일어나는 것은 아니다. 흥이 발산되지 못할 조건의 상황이 되면 한이 쌓이며, 한이 풀릴 수 있는 상황이 되면 발산되지 못했던 흥이 더불어 더 크게 작용한다. 민요 <흥타령>은 충남 천안 지역에서 발생한 민요로서 남녀의 만남과 이별을 흥과 한이 어우러진 분위기로 부른다.

세상만사를 흥 생각을 하며는 흥
인생이 부귀영화가 꿈이로구나 흥
에루화 좋다 흥 성화가 났구나 흥

은하작교가 흥 팽 무너졌으니 흥
건너갈 길이 막연이로구나 흥
에루화 좋다 흥 성화가 났구나 흥

공산자규는 흥 무심히 울어도 흥
그리운 회포는 저절로 나누나
에루화 좋다 흥 성화가 났구나 흥²⁸⁰⁾

<흥타령>의 흥은 한 속에서 우러나온 흥, 흥에 겨운 버드나무가 슬픔에 빠져 있는 화자에게 함께 흥겨워하자고 성화를 부린다는 의미 등 다양하게 해석되고 있는데,²⁸¹⁾ 여기에서는 만날 수 없음을 슬퍼하는 한이 담긴 마음을 내포하면서도 흥의 감탄사를 통해 흥겨움으로 한에서 흥으로 흥에서 한으로의 운동감을 보여주고 있다.

서민의 삶 속에서는 양반과의 관계에서 오는 설움을 풀 수 있었던 장르로 탈

280) 하주성 편, 1988, 『천안의 옛노래』, 천안문화원, pp.28-29

281) 최상은, 2010, 「19세기말·20세기초 민요<흥타령>의 수용과 變改 양상」, 새국어교육, Vol.85, pp.779-780



13-1
민영익<露根墨蘭圖>



13-2
이인상<雪松圖>

그림 13.

도 인간일 수도 있어서, 이 둘은 뚜렷하게 경계 지어진 것이 아니라 서로의 영역을 수시로 넘나들기에 흥의 이면에서 깊은 한을, 한의 이면에서 흥을 느낄 수 있는 것이다.

그림 13-1의 민영익 <露根墨蘭圖>는 흥 한 춤 없이 얽히고 설킨 뿌리들과 고개 숙인 꽃잎들로 나라잃은 설움과한을 표현하고 있다. 하지만 오른쪽으로 길게 뻗은 잎과, 아래쪽에서 똑바른 뻗어나간 줄기꽃대는 비참함이 아닌 울곧은 멋을 뽐어내고 있다. 바싹 바르고 빼곡히 들어찬 난을 한이 담긴 심정과는 반대되는 쾌활하고 중후한 멋으로 표현하고 있다. 이인상의 <雪松圖>는 꽃꽂이 서있는 소나무와 가로로 휘어진 소나무가 서로 교차하는 모습으로 그린 그림이다. 현실의 한계를 담은 구부러진 소나무와 대조하여 지조와 절제를 잃지 않으려는 마음이 드러나는 충동을 억누르는 한을 담은 지조 있는 멋을 느낄 수 있다.

그림 14 김홍도의 <布衣風流圖>에서 선비는 애써서 수집한 골동품들을 옆에 놔두고 삼베옷을 입고 맨발로 비파를 연주하고 있다. 선비는 검소함 뒤에 멋을 잃지 않은 모습으로 그려져 있다. 그림 속의 화제 “종이 창 흙으로 지은 집, 평생토록 벼슬하지 않고 시와 노래를 읊는다.(紙窓土壁, 終身布衣, 嘯詠其中)”

춤이 있다. 탈춤은 양반들에게 뺏겼던 것들을 직접적으로 덤벼서 해결할 수 없었던 서민층들은 해학적인 방법이 었다. 뺏힘의 가라앉아 있는 한을 풀고 올라가는 운동성을 가짐으로써, 구경꾼들은 말뚝이에게 자신들이 뺏겼던 한을 투영하면서 현실에서 이루지 못한 것을 해학적이고 풍자적으로 풀어내었다.

한은 인간사회, 인간관계 속에서 형성되는 미적 범주로 철저하게 인간 혹은 인간적인 것을 중심으로 한다. 하지만 흥은 미적 대상이 자연일 수



그림 14. 김홍도<布衣風流圖>

를 보아도 선비로서 벼슬하지 않고 살겠다는 고통을 안은 채 한과 흥 사이에서 멎을 잃지 않은 선비의 모습을 볼 수 있다.

삶의 생명력을 가지기 위해서는 한을 승화시켜 풀어낸 흥의 움직임과 더불어 음양의 조화로움을 만들어내야 한다. 조화로운 생명력은 우주만물과 하나 되어

한과 흥이 섞인 그늘을 지나 우주 만물과 하나 되는 멎으로 상승한다. 한국미를 논할 때 서로 반대가 되는 정서가 어울려서 뒤섞일 수 있는 미적 감정은 아주 특별하다. 반대편의 감정들이 한곳에 뒤섞여서 새로운 미적 범주를 만들어 낸다는 것은 한국의 미적 범주가 역동적인 운동성을 가지고 있다는 사실을 말한다. 음과 양의 미의식이 뒤섞여서 한국인의 미가 형성되고 있음을 알 수 있다.

4.1.4 긍정과 상승의 미의식과 흥·신명

중국에서의 흥은 예술 창작의 전제이며, 창작 과정의 기본적 특징이기도 하다.²⁸²⁾ 창작의 원동력이 되는 정신작용으로 흥회(興會), 흥취(興趣)와 흥의 절정으로서의 신명은 의지의 통제를 넘어서는 상태로서 일종의 엑스터시적 무아감을 나타낸다는 점에서 공통적이지만 쓰임의 범위가 다르다. 전자는 창작의 상황에만 국한되어 쓰이며, 후자는 예술이나 놀이, 일반적 삶의 장, 인생적 측면 등 넓은 범위에 걸쳐 어떤 대상이나 상황이 미감을 수반하거나 주체가 그와 관계된 미적 체험을 할 경우에 광범위하게 쓰이는 미적 용어이다.²⁸³⁾

신명은 한국인이라면 경중은 있겠지만, 누구나 가지고 있는 미적 감정이다. 신명은 자발적이면서 파격적인 일탈의 잠재성을 가진 창조력을 지니고 있다. 철저히 몰입해서 너와 나라는 것을 잊은 채 자연의 생명력을 바탕으로 집단적인 깨달음을 표현한다.

한은 그들의 교차성을 가지고 흥으로의 운동성을 가지게 되면 신명의 상태가

282) 장파(張法), 유중하 외 역, 앞의 책, pp.404-410.

283) 신은경, 앞의 책, p.191-192.

된다. 한을 풀어내면 신명이 되는 것이다. 예술가에게 그들이 있다 함은 삶의 실체를 파악하고 이를 미적으로 관조할 수 있는 품격이 갖추어졌음을 말한다. 김지하는 한과 신명이 어우러진 것이 그늘이라고 하면서 다음과 같이 말한다.

恨은 산산고초, 피투성이 삶과 관련되고 또 반면 신명과 관련이 있어요. 신명은 뛰는 것, 약동하는 것, 밝은 것, 순환하는 것, 영성이죠. 恨과 신명이 어우러지는 것이 그늘입니다. 신명은 안에 있고 恨은 밖에서 싸고 있으며, 속의 신명이 恨을 가지고 놀아요. 그러다 밖으로 빠져나오면서 恨이 가시고 빛이 나지요.²⁸⁴⁾

이렇듯 한국인은 부정적인 정서를 극복할 수 있는 생명력의 약동을 신명이라는 형태로 내부에 가지고 있다. 또한 우주안의 자연 속에서 행해지는 것들을 해소시키고 삭이고 승화시키면서 그 공동체를 통합시키는 열망을 항상 가지고 있다.

한국 전통춤은 신명의 춤으로 동작 속에서 미묘한 움직임에 집중시킨 경지이다. 삶의 온갖 움직임을 한곳으로 응축시킨 완성이다. 걸뎀으로 깨우치고 이를 다시 몸으로 담아낼 수 있는 정신적인 고행을 겪은 사람의 것으로, 듣고 보이지 않는 것을 듣고 보는 총명과, 자기를 듣고 자기를 봄으로써 세계 본연의 이치를 소우주로서의 자기와 일체화시킨다. 또한 젊음의 욕망을 제거하고 있음에서 없음으로 나아가 없음으로써 있음의 무한한 가능성을 전개하는 노경(老境)이다.²⁸⁵⁾ 한의 정서가 그늘에서 빛으로, 눈물섞인 고통이 희열의 웃음으로 나아가면서 올라가는 극점에서 신명이 나온다. 김열규는 『풀이』에서 그림15 김홍도 <자리짜기>의 물레질하는 아낙과 자리 짜고 있는 지아비의 모습을 신명으로 이야기한다.

물레야 물레야 어리빙빙 돌아라
남의집 귀동자 밤이슬 맞는다
물레야 물레야 어리빙빙 돌아라
저 달 뒤에는 셋별이 따르고
우리 님 뒤에는 내가 따른다.

284) 김지하, 1999, 앞의 책, p.471.

285) 채희완, 1993, 앞의 책, p.203.



그림 15. 김홍도<자리짜기>

경상북도 구미 땅의 노래처럼 물레는 여성들의 노래이며 장난감으로, 이 노래에서 절로 일거리가 장난감 가지고 놀 듯이 신명으로 살아난다.²⁸⁶⁾

홍은 비속어를 여과 없이 사용함으로써 홍을 배가 시킨다. 우리의 홍이라는 미적 범주가 잘 드러나는 대목으로서 판소리 <홍보가> 중 박타는 장면을 들 수 있겠다.

아니리...홍보가 꿰 속을 가만히 들여다보니깐 노란 엽전 한 꿰가 새리고 딱 있지. 썩 빼들고는 홍보가 좋아라고 한 번 놀아보는디, 중중물이... “얼씨고나 좋을씨고, 얼씨고나 좋을씨고, 얼씨고 절씨고 지화자 좋구나 얼씨고나 좋을씨고 돈 봐라, 돈 봐라, 얼씨고나 돈 봐라. 잘난 사람은 더 잘난 돈, 못난 사람도 잘난 돈, 생살지권을 가진 돈, 부귀공명이 붙은 돈, 이놈의 돈아, 아나 돈아, 어디를 갔다가 이제 오느냐? 얼씨고나 돈 봐라, 여봐라, 큰자식아, 건넛마을 건너가서, 너의 큰아버지 오시래라, 경사를 보아도 형제간에 보자, 얼씨구나 절씨구. ...”²⁸⁷⁾ <박타령>중

박타는 대목의 흥겨움은 관계지향적인 여러 요소들이 모여 어우러지는 떠들썩함에 있다. 홍보가 박타는 행위를 한번 놀아보자라고 하는 것은 삶이나 어떤 현상을 놀이로 받아들이는 데서 오는 미적 감각이다. 김열규는 한국 민간전승 작품에서 해학을 도출해낸다. 아래의 사설시조와 민요에서 웃음을 발견한다.

어흠아 거 뉘오신고 건너 불당에 동녕승이외러니
 흘거스의 흘노 자시는 방안에 무스짓 흐려 와 계신고
 흘거스님의 노감택이 버셔서 거는 말젓테 넉 곳갈 버셔 걸나 왔습네.

찢레야 꽃은 장가 가고

286) 김열규, 2012, 『풀이』, 서울:비아북, pp.97-100.

287) 판소리 다섯마당, 홍보가.

석류야 꽃은 상객간다.
만인간아 웃지마라
시동자 하나 바다 간다.

신랑 찢레꽃과 석류상객의 절묘한 희극적 전도마저 늦게까지 자식을 못 둔 불행에 대한 공감으로 싸여 있다. 늙어서 아기하나 가지려는 노인의 너무나 인간적인 욕구를 웃음으로 가볍게 쓰다듬어 주고 있는 곳에 인간미가 깃들여 있다.²⁸⁸⁾

가난과 억울함으로 인해 그늘진 삶을 살아야 했던 초야의 백성들에게 한마당 탈놀이 또한 실로 해학을 통해 주어지는 일종의 스트레스 해소제였다. 양반과 서민의 갈등을 예술로 풍자한 하회탈 놀이가 고려시대부터 시작되어 지금까지 이어져 내려오고 있다. 이 탈놀이는 할미, 무동, 백정, 과계승, 양반, 선비, 각시, 부네 등이 등장하지만, 모두 웃음 띤 탈을 썼고, 또 등장인물들이 어느 특정인을 지칭하지 않기 때문에 마음껏 웃을 수 있는 장치로 작용을 했다. 이렇듯 부정적인 감정과 긍정적인 감정이 서로 교차하면서 공존하고 있다.

선비:지체란 높은 것이 제일인가?

양반:그럼 또 뭐가 있단 말인가?

선비:첫째 지식이 있어야지.나는 四書三經을 다 읽었네.

양반:뭐 사서삼경, 나는 八書六經도 읽었네

선비:도대체 팔서육경이 뭐냐.

양반의 하인: 나도 아는 육경을 몰라요. 팔만대장경, 중어바람경, 봉사안경, 처녀월경, 약국 길경, 머슴쇄경.

이렇듯 조선조의 양반과 선비의 부조리를 통렬하게 고발하는 장면을 보고 백성들을 거기에서 희열과 신명을 느낀다. 『희극론』의 저자인 메레디드(George Meredith)는 어리석이 온 나라를 지배할 때, 사려 깊은 웃음(thoughtful laughter)을 던져서 경고하는 것이 희극정신이라고 했다.

288) 김열규, 2005, 『한국인의 유머』, 파주:한국학술정보, p.80.

인간들이 균형을 잃고 너무 화창하고 거들거리며 뿔내고, 호언장담하고 위선에 빠지고, 현학적이며 예민하게 환상적으로 될 때, 또 사람들이 스스로 속이고 눈을 가리고 우상숭배의 난동을 부리고, 헛된 일에 빠져서 불합리한 모임을 개최하며, 근시안적으로 계획하고 미친 듯이 획책할 때 ...더구나 명확하게 범칙을 범할 때, 나아가 사람들이 건전한 이성과 공평한 정의를 헤치고, 개인적으로 혹은 집단적으로 겸손을 가장하고 자부심에 가득 차 있을 때, 바로 그러할 때, 머리 위의 聖靈이 자비스럽게도 악의를 품은 눈으로 이들을 보고, 또 이들에게 비스듬한 빛(an oblique light)을 던져서 은빛 哄笑의 일제사격(the volleys of silver laughter)을 가한다. 이것이 희극정신이다.²⁸⁹⁾

서구의 카타르시스는 결국 모두가 파탄에 이르게 되는데 반해 한국에서 보이는 신명은 모두가 승리의 희열을 느끼는 놀이판이 된다. 서양의 형식의 조화와 완전성의 추구함과 달리 흥이 고조된 신명은 정해진 규격을 깨는 즉흥성을 바탕으로 한다. 신명은 서양에서의 영감과 비교될 수 있으며 직관적 감흥과 긴밀히 연관된다고 볼 수 있다. 신명은 신과 인간의 만남 속에서 일어나는 것이

라고 볼 수 있지만, 한국의 문화적 전통에서 종교, 일상, 문화적으로 빈번히 나타나고 있는 개념이다.



16-1 윤두서<老僧圖>



16-2 申光絢<招徠圖>

그림 16.

흥의 본질상 산수화보다는 인물화와 더 많은 관련이 있다고 하지만, 인물화라고 해도 그림16-1의 윤두서 <老僧圖>를 보면 탈속한 경지의 신비로운 분위기로 옷자락과 지팡이의

289) George Meredith, 1975, *An Essay on Comedy-and the uses of the comic spirit*, New York:Charles Scribner's Son, p.142, 조요한, 2010, 『韓國美의 照明』, 서울:열화당, pp.166-167, 재인용.

필선은 그림에서 느껴지는 분위기와는 사뭇 다른 흥의 감정을 준다. 그림16-2 신광현의 <招拘圖>에서는 한 동자가 개를 부르며 즐거워하는 모습을 보면 동물에게도 인격성이 부여되고 있다. 고립이 아닌 여러 관계 속에서 생기발랄함이 느껴지는 것이 흥이며, 신명으로 운동할 수 있다.

김원용은 “우리 민족의 성정 속에는 풍류의 기질과 끈질긴 강인함이 있어 한을 소망이나 즐거움으로 승화시키는 저력이 있다. 이러한 기질의 특성에는 자연을 애호하고 생활환경과 조건에 만족할 줄 아는 현실 순응의 체념적 낙천 철학과 무위 자연적인 사상, 인공·인간 도피적인 은일사상 등이 많은 영향을 주었다.”²⁹⁰⁾고 주장한다. 이렇게 감정이 대립되는 한과 신명이 섞일 수 있다는 것은 삶의 총체성과 희로애락을 더 넓은 시각에서 관조하고 긍정할 수 있는 힘이 바탕이 되었기 때문이다.

신명은 일탈의 미로도 볼 수 있다. 신명이 제멋대로 부리는 일탈일지라도 하나의 정해진 커다란 테두리 안에서 행해진다. 즉흥적으로 행하여지는 다양성은 자연의 틀 안에서 자유로운 일탈로 향한다.



김홍도<船上觀梅圖>

그림 17.

그림 17 김홍도의 <船上觀梅圖>는 멈춰있는 듯한 조용한 여백에서 한탄스러움을 볼 수 있으며, 붓끝이 있다 가 없음을 반복하는 나무 아래 언덕부분은 외면적인 흥취를 보여준다. 작자의 신명을 자아내게 하는 선의 굴곡은 그림 속의 노인이 바라보는 사물의 마음과 일치한다. 이상화의 시 <빼앗긴 들에도 봄은 오는가>의 뒷부분을 살펴보자.

강가에 나온 아이와 같이
 짬도 모르고 끝도 없이 단는 내 혼아
 무엇을 찾느냐 어디로 가느냐 우서웁다 답을 하려무나.

나는 온몸에 꽃내를 띠고

290) 김원용, 1999, 『한국 고미술의 이해』, 서울:서울대학교출판부, p.19

푸른 웃음 푸른 설움이 어우러진 사이로
다리를 절며 하루를 걷는다 아마도 봄 신령이 지켰나 보다.

그러나 지금은—들을 빼앗겨 봄조차 빼앗기겠네. <빼앗긴 들에도 봄은 오는가>

온몸의 꽃내는 자연과 내가 하나가 되었을 때 느껴지는 신명이고 봄을 만끽하는 것은 나도 모르게 자연인 봄에 취한 신명이다. 푸른 웃음은 생명의 충동에 따른 반응이며, 푸른 설움은 그것을 느낄 수 없는 현실이다. 이에 시인은 부정적인 상황에도 신명을 갈구하는 예술 창작의 힘으로 삼고 있다.

한에서 흥으로, 흥에서 신명으로의 움직임은 내면적인 깨달음이다. 이렇듯 한과 흥, 고요한 신명은 우주와의 일체 조화를 통한 자연적인 멋으로 통한다. 내면의 자아각성과 더불어 갈등과 고통을 식이고 도약하는 순간 우주와 혼연일체가 되는 경지에 이르게 된다.

4.2 한국미학의 미적 범주 체계

한국미학의 미적 범주는 문화, 예술, 종교 등과 밀접한 연관을 가지면서 행해지는 미적 행위들에 대한 일정한 틀을 제시한다. 시대마다 달라질 수는 있겠지만, 한국의 미의식은 일정한 양식을 가지고 변모하여 왔다.

한국미의 범주를 한국문학과 관련지어 논의한 조동일은 국문학에서의 미적 범주를 있어야 할 것과 있는 것 즉 있어야 할 것은 이상(理想), 이데올로기, 이념, 환경, 상황, 자아 등을 이야기 한다. 이런 범주를 결정하는 요인은 있어야 할 것과 있는 것의 융합과 상반으로, 이 원리에 따라 숭고·우아·비장·골계 등 네 가지로 체계화시켰다.

숭고는 있어야 할 것과 있는 것이 융합을 이루면서 있어야 할 것에 의해 있는 것이 긍정되는 세계이다. 숭고는 고대문학에서 가장 분명하고 적극적인 의의를 가진 미적 범주였으며, 후대의 숭고는 고대문학의 전통을 개신한 것에 불과하다. 고대신화에서의 숭고는 아직 있어야 할 것과 있는 것, 또는 지배층의 생각

도표 2. 조동일의 미적범주론



과 피지배층의 생각이 심각하게 분열되기 전의 사고이며, 역사 창조의 보람을 함께 나누는 데 근거를 둔 인간적이며 현실적인 원리이다. 송고는 있어야 할 것을 추구한다는 점에서 비장과 가까우며, 융합을 나타낸다는 점에서 우아와 상통한

다. 있어야 할 이상이 위기에 부딪칠 때에는 송고가 비장과 결합되고, 일상생활을 통해 추구될 때에는 우아와 결합되듯이 송고가 비장 또는 우아와 결합되는 경우에 문학적인 가치가 심화된다.²⁹¹⁾ 송고에서는 민중의 몫이 분명치 않으나 우아는 생활 자체에 바탕을 둔다. 우아는 송고와 결합되기 쉽고 또 한편으로는 골계와 친근하며, 사대부의 문학에서는 생활에 어떤 엄숙한 의미 같은 것을 부여하려는 경향 때문에 우아가 송고와 결합될 수 있다.

비장은 당연히 이루어져야 할 송고한 이상이 시련에 부딪칠 때 비장이 생긴다. 비장의 출발점이 되는 있는 것은 불만스러운 현실이므로 체제 비판의 성격을 지니고 있으며, 사대부의 비장이라도 기존 체제를 옹호하고자 하는 의도를 갖지 않는다. 비장은 그 자체로서 어처구니없는 패배이지만 길게 보면 패배만은 아니고 결국 해결될 수 있으리라는 낙관이 작용하고 있다. 하지만 국문학에서의 비장은 우아나 골계보다는 영역이 넓지 못하고 중요성이 덜한 미적 범주이다.

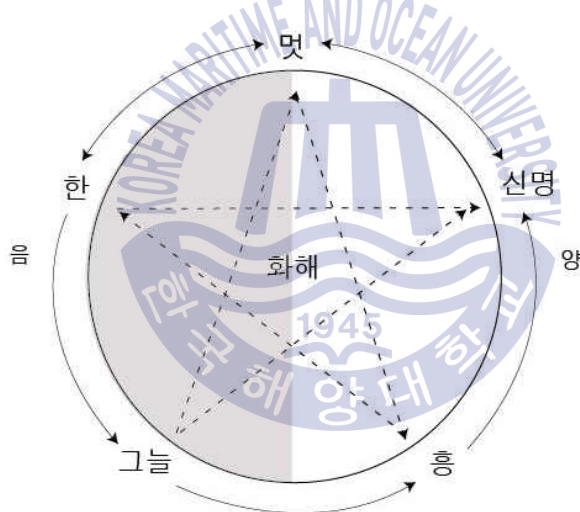
골계는 문학사의 서두에서부터 풍부하지는 않으나 각 시대마다 새로운 중요성을 가지고 다양하게 전개되어 왔으며 골계의 역사는 다른 어느 미적 범주보다도 화려하다. 골계의 두 가지 성격 중 하나는 불교 또는 노장사상과 관련된 세계관적인 골계이며, 하나는 생활감정에서 우러나오는 실천적 골계이다. 조선 후기 민중 문학의 핵심적인 미의식으로 자라난 실천적 골계는 어느 범주보다도 역사 창조의 과정에서 더욱 선진적인 구실을 담당했다.

데스워르의 미적 범주 체계는 미와 추를 포함하는 것처럼 보이나, 추는 처음

291) 조동일, 1996, 『한국문학 이해의 길잡이』, 서울:집문당, p.113.

부터 기본적인 미적 범주에서 제외되어 있으며, 이상적인 미의 반대편으로 제시된 것에 불과하다. 조동일의 미적 범주는 문학에만 국한시킨 체계로서 한국의 미적 범주로 논하기에는 부적절하며, 서양의 미적 범주를 적용시킨 방법으로 한국예술의 미적 범주로 적용시키기에 무리가 있다고 본다. 미학적인 접근을 쉽게 하기 위해서는 다각적인 관점이 필요하다고 본다. 범주들이 개별적인 연관성을 가지지 못했으며, 서양에서 논의된 개념에 의존함을 할 수 없었다. 하지만 조동일의 미적 범주는 미적 개념들을 도식화해서 논리적인 체계를 갖춘데 의의를 가진다. 데스와의와 조동일의 체계 두 미적 범주의 도식화를 보완하여 한국 미학의 미적 범주체계를 위한 다음의 원형도표를 구성하였다.

도표 3. 한국의 미적 범주 원형 도표



『성학십도해설』에서는 천지만물의 형성의 법칙을 천·지·인의 세 가지 도로써 제시하고 있다.

하늘의 도를 세우는 것을 음과 양이라 하고 땅의 도를 세우는 것은 부드러움과 강함이라 하고, 사람의 도를 세우는 것을 어짐과 올바름에 있다고 한다. 또 말하기를 모든 것은 시작된 근원으로 다시 돌아가므로 죽고 사는 이치를 알게 된다. 크고도 크다 역이 이치여! 이러한 이치와 원리가 지극하도다.²⁹²⁾

292) 『聖學十圖解說』 제1장, “立天之道 曰陰與陽 立地之道 曰柔與剛 立人之道 曰仁與義 又曰 原始反終 故知死生之說 大哉 易也 斯其至矣.”

하늘의 도에는 음양이 있고, 땅의 도에는 강유가 있고, 인간의 도에는 인의가 있다. 세상의 이치를 말할 때 모든 존재는 어느 한 쪽으로도 치우칠 수 없는 균형과 조화의 화해를 보여줌을 알 수 있다. 죽고 사는 생명의 원리 속에서 한국의 미적 범주는 극과 극이 상생하는 움직임 속에서 화해를 추구한다.

화해는 동아시아 자연관의 중요한 개념으로 『주역』의 화는 음양이 교감하여 통일된 상태이다. 교감은 화가 실현되는 과정의 특징이며, 화가 완성된 이후 상태의 특징이기도 하다.²⁹³⁾

이런 미의식은 예술가 개인의 의도나 관심, 기교보다도 자신 속에 있는 자연의 기운인 생명력을 발현시킨다. 중국의 강건하고 웅장한 형태와 일본의 현란하고도 조밀한 색채에 비해 한국의 조형물들은 선적인 아름다움을 가진다. 실체로 이미 정해져 있는 질서를 무시하기에는 무질서해 보이지만 그 속에는 인간의 의도를 넘는 큰 우주의 질서인 화해가 스며든다. 증용과 조화로 인간과 우주는 간격이 없으며 우주는 자기 자리를 지킨다. 인간은 결코 우주를 떠나서 있는 적이 없으며, 우주 또한 애초부터 인간을 떠난 적이 없다.²⁹⁴⁾ 인간은 본래 천지와 마찬가지로 위대하다. 그러나 지금은 인간 스스로가 자기 품위를 떨어뜨렸기 때문에 작게 만들어졌을 뿐이다. 만약 인간이 스스로 처신하여 천지의 정신을 자기의 마음으로 삼을 수 있다면 인간은 다시 우주와 한 몸이 될 것이다.²⁹⁵⁾

한번 陰으로 되었다가 한 번은 陽으로 되었다 하는 것을 道라고 하고, 그것을 잇는 것이 善이며, 그것을 이루는 것이 性이다. 一陰一陽은 천지의 변화가 끊임 없는 것을 말한다. 한번 陰이 되었다가 한번 陽이 되어 그것을 낳고 또 낳는다.²⁹⁶⁾

하나의 음과 하나의 양이 동시에 같이 있는 것이다. 일체의 사물은 모두 같이 공존하거나 운동성을 가진다.

293) 김은영, 2015, 「동아시아미술과 자연관 관계연구-易의 乾卦와 坤卦를 중심으로-」, 미술문화 연구, Vol.- No.7, p.60.

294) 『朱子』 「太極說」, “人蓋未始離乎天, 而天亦未始離乎人也.”

295) 尹和靖, 「論張子西銘」, “人本與天地一般大, 只爲人自小了, 若能自處以天地之心爲心, 便是與天地同體.” 方東美, 鄭仁在 역, 1994, 『中國人의 人生哲學』, 서울:探求堂, p.105, 재인용.

296) 『周易』 「繫辭上傳」 5장, “一陰一陽之謂道.”

일음일양의 쉽 없는 순환반복 운동은 반복, 왕복, 종시(終始), 평피(平陂)라는 대대 개념을 통해 보다 역동적으로 묘사되는데, 한마디로 우주만물의 운동은 음양이라는 두 축의 극점을 기준으로 음양이라는 두 힘의 교차로써 왕복 순환하고 있다.²⁹⁷⁾

음양이론은 어떤 상반된 두 존재가 있을 때 대립과 부조화, 양자택일의 투쟁 관계가 아닌 상호 간의 화합과 조화, 상생의 관계로 파악한다. 우주 만물의 생성 활동은 음양의 어느 한쪽이 일방적으로 주도하는 불균형적인 것이 아닌, 음양의 동시성이다. 음양의 화해로운 공존이야말로 우주 만물의 생명창생의 본연이다. 음양은 하나의 원이며, 음양의 분극은 사실 완전한 분극이 아니다.²⁹⁸⁾

한국의 미적 범주에서 자연의 생명력인 화해가 미적 범주의 바탕이 된다. 또한 한국 예술미는 자연을 바탕으로 창조되어 진다. 어디에서 구속되지 않은 자연적인 멋은 원의 가장 윗 부분을 차지하며, 나머지 미적 범주들을 통합한다. 무기교의 기교, 어른 같은 아해, 구수한 큰 맛 등의 개념들은 미적인 가공을 위한 것이 아닌 예술과 자연이 하나임을 보여주고 있다. 자연을 중심으로 하는 조형예술은 고유섭 이래 무관심성, 순박미, 무기교의 아름다움, 순박미 등의 관점으로 이해할 수 있다. 멋은 인공이 아닌 자연의 우주 생명 자체이며, 그것이 균형을 이룰 때 진정한 멋이 나온다.

멋은 먼저 형식상의 격식을 바탕으로 한다. 즉, 격에 맞지 않으면 안 된다. 그러나 격식에 맞는다는 것만으로 멋이 성립되는 것은 아니다. 우리는 격식에는 빈틈없이 맞으면서도 멋이 없는 예술과 행위를 얼마든지 볼 수 있기 때문이다. 이런 뜻에서 본다면, 멋은 격식에 맞으면서도 격식을 뛰어넘을 때, 바꿔 말하면 격이 맞는 變格, 변격이면서 격에 제대로 맞을 때 거기서 멋을 느낀다는 말이다. 그러므로 우리는 이것을 超格美라고 부르는 것이다. 다시 말하면 이는 變格而合格이요 ‘격에 들어가서 다시 격에서 나오는 격’ 이라 할 수 있다.²⁹⁹⁾

297) 안효성, 2006, 「음양이론의 상징적 상상력」, 中國哲學, Vol.14 , p.119.

298) 위의 글, p.121.

299) 조지훈, 2010, 앞의 책, p.389.

멋은 원숙함을 기본으로 원숙함을 뛰어넘는 격이 있어야 한다. 멋은 벗어날 듯 벗어나지 않는 파격적인 휘청거림은 완벽하지 않지만 자연과의 생명력으로 충만함을 이룬다. 한국의 미적 범주는 멋을 중심으로 바깥으로 상생하고 안쪽으로 서로 상반되는 범주들이 교합하면서 조화를 이룬다.

이렇듯 음이 극에 달하면 양을 위해 물러나가고 양이 극에 치달으면 음이 물러나는 것으로 양자가 내포하고 있는 운동성을 한국 미적 범주의 원형도표에 적용할 수 있다.

만물의 과정적 변화에서 그 원리를 연구할 수 있는 계기가 마련되었고, 그 계기에 의하여 수립된 법칙이 바로 음양오행의 운동법칙이며 동시에 만물과 우주의 본원도 여기에서 찾아낼 수 있게 되는 것이다. 이 법칙은 우주간의 모든 변화현상을 탐구할 수 있는 大本이기 때문에...이것은 그의 性과 質에서 상을 취하여 가지고 음양이란 개념을 붙인 것이다...그러므로 우주의 변화하는 상태는 사실상 음양운동인 바 이것을 좀 더 구체적으로 보면 오행운동이고 추상적으로 보면 음양운동인 것이다.³⁰⁰⁾

원형 도표의 왼쪽에 위치한 한은 멋과 상호 교호작용을 한다. 한을 삭여서 즐거움으로 전환시키려는 행위는 강한 생명력을 바탕으로 예술로 표현된다. 슬픔의 정서가 오랫동안 쌓여 온 감정은 쌓여온 감정의 시간이 길어질수록 반대편의 흥의 미적 작용을 더 크게 만든다. 흥으로의 운동성을 가지기 위해서는 다시 그 반대편인 그늘이라는 미적 범주를 포함해야 한다. 그들은 판소리에서 빛어지는 깊은 여운을 말하며, 인간이 인간답게 성숙하는 과정에서의 윤리적 미덕이다. 멋의 범주로 가기 위해서는 미적 표상뿐 아니라 윤리적으로도 그늘인 새로운 미의식의 전환이 필요하다. 한을 승화시키고 맺힌 것을 풀어 해소시키기 위해서 그들의 움직임에 포함하는 흥이 운동을 하기 시작한다. 삶이 생명력을 가지기 위해서는 한과 흥이 섞인 그늘을 지나야 우주만물이 하나로 조화로움을 가지게 된다. 우리 예술로서의 판소리와 탈춤 등은 배우와 관객이 서로

300) 한동석, 1966, 『宇宙變化의 原理』, 서울:誠理會, p.30.

울고 웃으면서 소통하고 화해한다. 탈놀이 후 뒤풀이 마당을 신은경은 아래와 같이 말하고 있다.

경계 허물어짐이 절정에 이른 순간이요. 모든 갈등과 대립이 해소되며 멧히고 막힌 것이 풀리고 뚫리는 화해의 순간이요 재미와 흥이 최고조된 순간이 되는 것이다. 이 화해의 한 마당에서 우러나는 흥과 신명은 반란의 주지나 신분적 도 착이나 사회풍자·비판과는 무관한 것이다. 오히려 대립의식을 넘어서서 맞아들이는 밝고 따뜻한 생명감의 표출이라 하는 편이 적합하다. 상하의 신분적 경계, 長幼의 경계, 놀이꾼과 구경꾼의 경계, 일상과 비일상의 경계, 억압과 피억압의 경계, 고상함과 저급함의 경계가 허물어지고 이질적인 것들이 뒤섞이면서 이질성은 퇴각하고 동질성이 부각하여 진정한 화합으로 나아가는 계기를 마련하는 것이다.³⁰¹⁾

음양의 이론은 대립 쌍방의 상호 의존과 조화를 강조하고 동태(動態)의 평형을 목표로 한다.³⁰²⁾ 한국인의 정서로 한은 신명과 양극단에 있으면서도, 음의학과 그늘과 양의 흥과 신명은 서로 타협하고 서로 보충하면서 평형을 이룬다.

신명은 음에서 양으로의 운동성을 가진 범주인 한, 그늘, 흥을 통합한다. 예술 창작의 과정 속에서의 흥과 관계되는 폭넓은 개념이기도 하다. 자기와의 발견으로 단순한 즐거움을 넘어 타인들에게도 내면의 정서를 일깨우는 것이 신명이다. 신명은 한국인의 부정적인 정서를 극복할 수 있는 자연의 생명력의 약동으로 보고, 자기와 우주와의 일체화를 시킨다. 신명은 일탈의 미로써, 자연의 틀 안에서 자유로운 일탈로 향한다. 이는 곧 자유를 향한 멋의 일부임을 말한다. 흥과 신명은 경계가 불분명하리만큼 겹쳐지는 면이 많다고 볼 수 있지만, 한이 그늘 속으로 흘러가서 흥이 나오고, 내면에서 흥이 고조되면 신명이 나온다는 사실은 분명하다. 타인들과의 정서를 공유하면서 집단적이고 외면적으로 나오는 것이 멋과 신명이다. 신명을 포함한 멋은 창조의 원동력이 된다. 한이 신

301) 신은경, 앞의 책, p.151.

302) Li xiznhan, 2002, 「陰陽五行說과 동양전통미학」, international design conference, p.113.

명에 도달하는 것을 보여주는 예술장르는 민요, 탈춤, 판소리, 한시, 그림 등 다양하다. 그 중에서도 판소리는 한에서 신명, 흥에서 신명으로의 다양한 운동성의 전환을 보여준다. 한에서 흥으로, 흥에서 신명으로의 움직임은 내외면적인 깨달음이다. 한, 흥과 신명은 우주와의 일체 조화를 통한 화해하는 멋으로 통한다. 개인의 독자성을 인정하면서 나와 타인이 곧 나이며, 우주만물임을 자각하는 과정이다. 멋은 언급했던 미적 범주와의 균형을 이루며, 예술에 대한 자연의 생명의 바탕이 되는 화해를 추구한다. 우주만물을 뜻하는 상반상생의 원리를 펼쳐나가는 경지가 우리가 구하고자 하는 멋이다.

4.3 동아시아 미적 범주의 상관관계

서양에서 대표적으로 나타나는 네 가지 범주인 송고미, 우아미, 골계미, 비장미와 한국의 한, 흥, 신명, 멋과 일본의 유우갱, 아와레, 오카시, 사비, 와비, 중국의 기운생동, 담(淡),자련, 장미, 비흥, 고아를 비교하고자 한다. 이를 통해 동서 미학의 미적 범주 체계가 지니는 다양성을 알 수 있다.

동아시아의 미의식은 시대와 지역에 따라 다양한 모습으로 나타난다. 동아시아인에게서 자기와 세계의 근원에 있는 것은 도, 즉 천지 대자연의 조화의 이법 또는 세계를 관통하는 우주적 질서였다. 인간을 포함한 모든 형체 있는 것들은 도의 생성 활동에 의해 생겨난다. 도는 개별 물체 속에 구현되며, 개별 물체는 도를 상징한다. 동양의 예술은 시·서·화·음악 등 예술 형식은 상이하더라도 천지조화의 도, 나아가 그 도에 근본을 두는 인간의 도를 표현하는 점에서 공통의 성격을 갖는다. 인간의 모든 영위는 대자연에 귀속되는 것인 만큼 동아시아인들은 항상 자연에 순종하고 자연과 더불어 살아가는 삶의 지혜를 지녀왔다. 동아시아의 미적 범주의 유사함과 차이점의 상관관계를 알아보기 위해서 데스와의 미적 범주의 원환적 체계 위에 동아시아 한·중·일의 미적 범주를 대입하여 보기로 한다.

스스로 그러하다는 뜻을 가지고 있는 자연은 외부의 자극이나 영향과는 무관하게 실존한다. 자연의 이념은 중국에서 유래하여 동아시아 전반에 걸쳐 영향

을 미쳤다. 현대 사전적 의미의 자연은 근원으로서의 자연과 대상으로서의 자연으로 두 가지의 성향을 가진다. 특히 동아시아의 철학과 예술적인 입장에서는 대부분 근원으로서의 자연으로 해석하고 있다.³⁰³⁾ 서양에서의 신과 자연, 인간과 자연 등으로 나누는 이중구조와는 달리 모든 생명체를 비롯한 천지의 만물이 자연인 것이다.

그리스의 철학적 전통과 기독교의 신을 대리한 인간이라는 생각이 서양에 자리 잡고 과학이 발달하면서 사상적 근원은 자연과 인간 우주만물이 모두 통합적인 관계로 인식되던 동아시아와 서양은 자연관에서 많은 차이가 생겼다. 신의 모습을 닮은 인간을 위해 자연이 존재한다는 자연관은 자연을 물질로 이루어진 세계로 보고 그 작동 원리를 분석하게 된 것이다.³⁰⁴⁾

동아시아의 공통된 미적 범주로 세 나라의 공통된 개념인 화를 들 수 있다. 장자의 천일합일 관점에 예를 들어보고자 한다.

천지는 큰 아름다움이 있어도 말하지 않고, 사계절 분명한 법칙을 가지고 있어도 논하지 않으며, 만물은 生成의 이치를 가지고 있어도 말하지 않는다. 성인은 천지의 아름다움에 근원을 두고 만물의 이치에 통달했다.³⁰⁵⁾

천지와 더불어 인간과의 조화로움을 통해 자연의 순리대로 사는 평화를 추구하였다. 순리대로 사는 삶은 가장 작은 개념의 가정에서부터 시작된 예약은 미학적 관점으로까지 확장된다. 공자는 『논어』에서 “인에 사는 것이 아름답다³⁰⁶⁾.” 고 한다. 인을 내재적인 생명으로 삼아 예로서 사는 것을 아름답다고 하는 것은 미가 사회적 선에 부합해야함을 말한다. 사회적, 윤리적으로 선과 미의 일치를 통한 천일합일의 개인과 사회 관계 속의 화는 동아시아에 공통적으로 나타나는 현상이다.

303) 계명대학교 철학연구소 편, 정병석, 1995, 『인간과 자연』, 서울:서광사, p.63.

304) 이유미, 손연아, 2016, 「동아시아,서양의 자연의 의미와 자연관 비교 분석」, 한국과학교육학회지, Vol.36 No.3, p.495.

305) 『莊子』「知北遊」, “天地大美 而不言, 四時有明法而不議, 萬物有成理而不說, 聖人者, 原天地之美而達萬物之理.”

306) 『孔子』「理仁篇」, “里人爲美.”

한국예술을 더불어 동양예술은 서양에서보다는 삶의 전체성을 표현하려는 경향이 있다. 서양예술은 외향성을 지녔고, 동양에서는 내향성을 지녀왔다. 토마스 먼로(M.Thomas)는 “서양에서는 외계의 대상과 이에 대한 사고에 많은 주의와 관심을 집중함으로써 내적 삶을 객관화하고 외화하는 경향이 있는데 반해, 동양의 주관주의는 내면으로 주위를 돌리고, 감각적 현상계에서 떠나는 경향이 있다.”³⁰⁷⁾고 말한다.

한국의 예술은 인격형성을 위한 도가적, 불가적 의미에서의 무욕의 상태가 주를 이루어 왔으며, 더 나아가 자연의 섭리와 합일된다. 한국의 미적 범주의 화해는 존재하는 것과 투쟁과 대립보다 공존과 조화를 추구한다. 화해는 시·공간성을 포함한다. 시간성에 비중을 두는 일본의 경우와는 달리 한국은 자연의 공간성에 비중을 두는 경향이 있다.

田園에 나른 興을 전나귀에 모도 짓고
 溪山 니근 길로 흥치며 도라와서
 아흐 | 야 | 琴書を 다스려라 나므 흥 | 를 보내리라 -金天澤-

화자는 시간의 흐름에 따라 변화하는 자연의 모습에 흥을 느끼는 것이 아니라 화해의 공간적 측면에 비중을 둔다.

화해는 흥과 오카시의 미를 형성하는 주요 기본 바탕이지만, 오카시의 미는 그 근원이 밖의 대상물이며, 그것의 변화상에서 발랄한 생명감을 발견하는데서 형성되고, 흥은 그 주체가 내면에 있으며 자연은 내면의 변화를 흥기하는 요인으로 작용하고 있다. 자연의 변화상은 주체의 관찰에 의해 포착되며 그에 따른 경이감이 오카시의 미로 농축되고, 자연의 불변상은 주체에게 안정감과 충족함을 가져다 주고 이것이 흥의 미로 농축된다.³⁰⁸⁾

한은 매우 복잡한 성격을 띠는 미의식으로 이에 대한 규정도 다양한 각도에서 이루어져 왔지만 한국적 비애감의 표출과 비교할 수 있는 일본의 모노노아

307) 토머스먼로(M.Thomas), 백기수 역, 앞의 책, p.88.

308) 신은경, 앞의 책, pp.205-212.

와레가 있다. 모노노아와레는 일본 미학의 고유한 범주를 형성하고 있다. 그 특성을 한마디로 규정하기 어려우나 넓은 의미에서 어떤 사물이나 현상에 접하여 일어나는 주체의 깊은 감동을 말하며, 사물과 대상에서 느껴지는 우아한 정취를 말한다.

오니시 요시노리는 기쁨이나 즐거움 속에서도 감동을 느낄 수는 있으나 우리는 삶의 과정에서 부정적인 감정을 더 강렬하게 느끼고 민감하게 반응한다고 하였다. 왜냐하면 생명력 존재감 등 삶에 있어 적극적 감정을 일상 속에 늘 내재하므로 그 동기부여가 특별히 강하지 않으면 우리의 의식에 선명한 체험으로 나타나기 어렵지만, 마주 오는 기차가 있음으로 해서 속도감을 느낄 수 있듯이, 생(生)과는 반대되는 동기 즉 비애감·불행감 등 부정적 감정은 우리의 의식에 강렬하게 인식되기 때문이다.³⁰⁹⁾

한은 그 상황 자체의 한이 아닌, 한을 체험하는 주체가 자기 자신을 가련하게 여기는 자기 연민이다. 하지만 모노노아와레의 경우는 주체의 경험이 아닌 주체가 대면하고 있는 대상의 속성을 나타낸다. 이것으로 볼 때 주체가 없으면 한의 미는 성립될 수 없으나, 모노노아와레는 주체가 없어도 성립될 수 있다. 모노노아와레는 자연의 이행을 통해 무상의 진리를 말한다. 무상의 진리는 추상적이기 때문에 불분명한 감상적 비애의 성격을 띤다. 이에 비해 한의 비애감은 개인의 특별하고 개별적인 사건과 관련되어 있다. 소외와 억압을 축으로 지배층보다 피지배층, 남성보다는 여성, 신분적, 경제적 특권층보다는 소외층에 더 근접해 있다.³¹⁰⁾ 일본의 모노노아와레는 일본의 미적 범주 중 서구의 비장미와 흡사한 개념으로 일본 미적 개념의 주를 이루고 있는 개념이라 할 수 있다. 한국의 한은 그 자체에 머물러있지 않는다. 밝고 긍정적인 흥으로의 운동성을 가진다. 한국의 한은 오랜 기간 쌓일수록 흥의 감정이 나타날 시점에 더욱 큰 운동성을 가진다.

서양의 우아미, 골계미로 넘어가는 단계에 있는 흥은 자연을 벗삼아 삶을 즐기는 그 자체이다. 서양의 비장미와 골계미가 융합되어나서 나타나는 문학, 판

309) 위의 책, pp.370-373.

310) 위의 책, pp.397-403.

소리, 탈춤 등은 비장한 대목에서 우스운 요소가 결합하면서 비장미를 완화시키는 역할을 하여 왔다.

한에서 흥으로 운동하는 신명은 한이 발생하는 원인을 풀어서 없애는 것으로 창조적 행위가 일어난다. 앞에서 예시를 든 시·서·화에서의 신명은 나와 우주와의 합일을 나타내면서, 심미적 쾌감이 주는 상태이다. 한, 흥과 신명은 우주와의 일체 조화를 통한 화해의 멋으로 통한다. 멋은 예술에 대한 자연의 생명을 화해를 바탕으로 추구하는 최고의 경지라고 할 수 있다. 한은 흥으로의 운동으로 서양의 골계미와 유사한 범주로의 이동을 한다.

중국은 모든 자연 현상의 실재가 그대로 긍정된다면 이미 부정되어야 할 것은 존재하지 않는다고 생각한다. 중국인들은 완전한 것이 땅 위에 있다고 보며, 무엇인가 하나를 완전하다고 생각하며 그 밖의 다른 것은 불완전하기는 하나 그렇다고 절대로 부정해 버릴 수는 없다고 생각한다. 그러므로 중국인들에게는 절대로 긍정할 만한 것은 있어도 절대로 부정되어야 할 것은 존재하지 않는다.³¹¹⁾ 중국에서는 인간의 모든 생활이 어떠한 뜻으로든 용납이 된다. 흔히 중국 윤리사상의 약점으로 악의 기원에 대한 설명이 없다고 하지만 절대악이라는 것을 생각하기 어려운 이상에는 그 기원에 대한 설명이 없는 것이 오히려 당연할 것이다.³¹²⁾

중국 고전 미학이론가 중 비애의 정조를 가장 중시한 사람은 종영이다. 종영은 원(怨)이 어떤 의미를 지니는지 『詩品序』에서 다음과 같이 말한다.

즐거운 만남은 시에 기탁하여 그 친함을 드러낼 수 있고, 무리를 떠나는 슬픔도 시에 의탁하여 원망의 심정을 표현할 수 있다. 楚臣이 나라를 떠나고 漢妾이 冢을 이별하고...무릇 이러한 일들은 마음을 흔들어 동요시키니 시로 서술하지 않으면 무엇으로써 그 뜻을 펼치며, 長歌가 아니면 무엇으로써 그 정을 표현하겠는가? 그러므로 ‘시는 무리 지을 수 있으며 원망할 수 있다.’ 고 한 것이다.

『詩品序』 313)

311) 吉川幸次郎, 1964, 『支那人の古典とその生活』, 岩波書店, pp.31-32. 中村元, 金知見 역, 1990, 『中國人の 사유방법』, 서울:까치, p.199, 재인용.

312) 위의 책, p.199.

여기서 원(怨)은 무리를 떠나는 데서 야기되는 슬픔이나 근심을 의미한다. 무리의 구성원으로서 자신이 뿌리를 내린 곳, 삶의 터전이었던 곳을 떠나는 슬픔을 담고 있다. 이군(離群), 이별 등에서 비롯되는 원은 한의 일부로서 범위가 좁다. 이것과 대조적으로 사공도의 「悲慨」는 굳세고 강건함을 가진 비개를 말하고 있다.

큰 바람이 물을 말아내고 숲속이 나무는 바람에 꺾인다. 괴로운 생각에 죽을 것만 같은데 쉬러오라 부르는 사람 오지 않는다. 인생은 유수같고 부귀는 식은 재갈다. 공명한 진리는 날로 멀어지고 걸출한 인재도 그와 같다. 壯土는 칼을 어루만지며 눈물 흘리고 슬퍼한다. 우수수 낙엽이 지고 가는 비에 푸른 이끼 생긴다³¹⁴. 『24詩品』 중 「悲慨」

비개는 비분강개(悲憤慷慨)의 준말로 여성적이고 온유·연약한 의미의 비애가 아니라 굳세고 강건한 남성적인 요소를 포함하는 비애를 가리킨다. 비개에서 용지(雄志)를 품은 사람이 뜻을 이루지 못하여 실의에 빠진 상태의 비애감이 큰 비중을 차지한다.³¹⁵ 하지만 자련은 중국의 미적 범주 체계에서 차지하는 비중이 약하다. 리쩌허우는 중국의 서양의 비극미의 자련이나 비장미 부분이 약한 이유를 “모든 민족에게는 송고가 언제나 우미보다 앞선다. 중국에서는 처음부터 죄악, 고난, 비참함, 신비 등과 같이 매우 부정적인 요인을 배척했기 때문에, 또한 항상 현실과 맞닥뜨릴 때 일어나는 매우 비참하고 고통스러운 면을 피했으며, 대단원으로 막을 내리면서 상처받은 마음을 위로하고 조화롭게 하며 무디게 하고 더욱이 속이기까지 하였다.”³¹⁶라고 말한다. 중국의 미적 범주는 서양의 비장미보다는 송고미 쪽의 비중이 크며, 비극적인 요인을 최대한 배제한다는 면에서 송고와 우아미 쪽으로 기운다.

313) 鍾嶸, 『詩品序』, “嘉會寄詩以親 離群託詩以怨. 至於楚臣去境 漢妾辭宮…凡斯種種. 感蕩心靈非 陳 詩何以展其義 非長歌何以騁其情. 故曰 詩可以群 可以怨…”, 신은경, 앞의 책, p.360, 재인용.

314) 司空圖, 「悲慨」, “大風捲水 林木爲摧 意苦若死 招憇不來. 百歲如流 富貴冷灰 大道日往若爲 雄才. 壯士拂劍 泫然彌哀 蕭蕭落葉 漏雨蒼苔.”, 위의 책, p.362, 재인용.

315) 신은경, 앞의 책, pp.361-362.

316) 리쩌허우(李澤厚), 조송식 역, 앞의 책, p.143.

쑹바이화(宗白華)는 “중국인은 우주 전체가 커다란 생명의 흐름이며, 그 자체가 리듬과 조화라고 느낀다. …모든 예술의 세계는 여기에 근본한다. 그러나 서양 문예에서 그리스 이래로 풍부했던 비극의 정신은 중국 예술에서는 충분히 발휘되지 못했다. 인간성이 격렬한 내심의 모순으로 인해 비로소 발굴할 수 있는 깊이는 종종 뿌리 깊은 조화에 대한 갈구 때문에 매몰되었다.” 라고 말하면서 비극을 두려워하지 않은 서양의 특징을 비교하고 있다.³¹⁷⁾

서양에서의 미와 추는 미적 가치의 형상적 측면에 주목한 개념이고, 미와 추는 서로 대립적이며 대조적인 관계를 보인다. 미와 추는 기본적으로 존재론적 차별성을 갖는데 반해 중국에서의 아와 속은 인간의 내면의식에 주목한 개념으로 이 둘은 문화 계층적 구분을 기본적인 조건으로 삼고 있다.³¹⁸⁾

중국의 미적 범주를 꿰뚫고 있는 근본적인 범주 중에 기운은 모든 생명들의 근원이며 생명과 생명의 연쇄가 이루어지는 중심이다. 장자는 기운이 천지와 사람, 사물을 포함한 우주만물을 만든다고 했다.

사람의 삶은 기가 모인 것이니 모이면 태어나고 흩어지면 죽게 되는 것이다. …그러므로 만물은 하나이다. …썩은 것이 다시 변해서 신기해지고, 신기한 것은 다시 변해서 썩는다. 고로 온 천하는 하나의 기운뿐이라고 한다.³¹⁹⁾

단일한 기가 모이고 흩어지는 것으로 만물이 살아가기도 죽기도 한다. 자기가 아름답다고 생각하는 것은 신기하고 자기가 싫어하는 것은 냄새나고 썩었다 하지만 결국 두 기운의 상호작용으로 새로운 기운을 만들어낸다.

고아는 서양의 우아미와 숭고미의 사이에서 두 가지를 아우르고 있으며, 자련과 장미는 한국의 미적 범주인 한, 신명과 비슷한 개념으로 서양의 ‘숭고미와 비장미에 가깝다. 왕귀웨이(王國維)는 미를 우미와 장미로 나누는데 어떤 현상이나 사물이 우리의 삶과 아무런 이해관계가 없고 그것을 접했을 때 편안하

317) 위의 책, p.144.

318) 민주식, 2008, 앞의 글, p.83.

319) 『莊子』「知北遊」, “人之生, 氣之聚也。聚則為生, 散則為死。…故萬物一也。…臭腐復化為神奇, 神奇復化為臭腐。故曰 通天下一氣耳。”

고 안정된 상태에 놓이는 경우를 우미라 하고, 그 사물이나 현상이 우리에게 크게 불리한 관계에 놓여 우리의 삶을 좌절시키고 의지를 꺾는 경우를 장미라 하였다. 비개가 장미에 속한다는 언급은 없지만 후대의 이론가들은 자연스럽게 이를 장미로 분류하고 있다. 장미의 범주에 속하는 비개는 남성적, 외향적, 적극적 특성을 지니는 것으로 여성적, 내향적, 소극적 특성을 지니는 한과는 그 비개의 성격이 판이하게 다르다.³²⁰⁾ 리쩌허우(李澤厚)는 『중국미학사』에서 장미와 우미는 현실에 객관적으로 존재하는 두 가지의 서로 다른 형태의 미로 『주역』 속에 중국 고대인들이 오랜 생활을 통해 장미한 사물들에 대해 체험하고 느낀 것이 반영되어 있다고 한다. 이러한 관념은 서구의 숭고의 개념과는 달리, 인간의 역량에 대한 적극적 긍정 속에서 드러나는 것으로 인간의 정감을 양양, 분투하게 되며, 공포, 재난, 비극, 추악, 괴탄 등의 요소를 강조하지 않고, 종교적 숭배의 의미가 거의 없다. 또한 극단적인 추상적 사변과 환상은 사소한 것으로 변하여 평온해진다. 유가와 도가가 상호 보완하는 방식의 인간과 자연의 통일 이상 속에서 해소되었다. 장미에 대한 체험은 근본적으로 인간의 역량이 뛰어나고, 강력함을 직관하는 가운데 드러나는 일종의 기쁨이 충만된 느낌이며, 그 어느 것보다 강건하고 크며, 초월적이다. 그 속에는 어떤 신비나 억압 또는 음침한 느낌이 있을 수 없다고 본다.³²¹⁾

중국의 미적 범주 중 비홍은 인간과 도의 순간적 일치로 표현되는 것으로 우아미와 골계미에 걸쳐서 나타난다. 예술적 영감도 득도와 일치하는 감흥과 깨달음의 일종³²²⁾으로서 인간은 천지와 더불어 위대한 것이었다. 중국의 내유는 서양의 우아미 속에 숭고미를 가진 중국문화에서의 예술적 영감으로서 인격 수양을 통해 영구적으로 획득할 수 있으며, 우주의 본질을 깨달을 수 있다는 관념이다. 내유는 잡념을 없애고 마음을 비우는 것을 전제로 한다. 예술가들이 잡념 없는 마음을 중시한 것은 마음에 잡념이 없어야지만 우주의 본질을 통찰할 수 있다는 철학자적 심리에 의거했기 때문이다.³²³⁾

320) 신은경, 앞의 책, pp.364-365.

321) 李澤厚, 劉綱紀, 권덕주, 김승심 역, 앞의 책, p.377.

322) 장파(張法), 유중하 역, 앞의 책, p.461.

323) 위의 글, p.389.

비움의 극치에 이르고 맑고 고요함을 지키고, 돈독함을 지켜다. 온갖 사물이 어울려서 생겨남에 나는 만물이 되돌아감을 본다.³²⁴⁾ 『노자』 16장

정신과 생각을 깨끗이 고요히 하고, 용모를 단정히 해야 붓을 잡으면 생각이 떠오르며, 글자를 쓸 때 그 뜻이 자유롭게 된다.³²⁵⁾ 『팔결』 중

내유는 경치를 마주한다고 해서 창작의 욕구가 반드시 생긴다고 볼 수 없으며, 경치를 마주하지 않아도 정신적인 욕구가 나타나기도 한다. 내유는 마음을 비우고 우주의 기를 인식하기 위해서 만물들이 생겨나고 없어지는 과정의 집중 속에서 고요해질 때 나타나는 범주로 볼 수 있다. 마음에서 몇 차례 걸러지고 생겨난 뒤 생겨난 이 범주는 서양의 우아미쪽으로 기울어진다고 연관 지어 생각해 볼 수 있겠다. 중국의 미적 범주 중 담은 서양의 우아미 계열과 흡사하며, 화합과 초월을 지향하는 미적 범주이다. 마음을 비우고 세상과 하나가 되기 위해선, 마음의 작용이 큼을 인식하고, 자기절제를 통해서 담담하게 세속을 초월한 자연과의 합일을 이루고 있다.

중국의 미적 범주는 데스와의 사분면으로 볼 때 비장미와 골계미가 약화된 경향을 보이며, 생명 내부에 깃든 우주와의 조화미를 강조한다. 또한 중국의 미적 범주는 인간과 자연을 나누지 않고 자연에 대한 장엄함 가운데 절제된 우아미의 정서를 가진다고 볼 수 있다.

일본의 미적 범주는 서양의 우아미와 비장미쪽으로 치우쳐져 있는 경향이 있다. 서양의 골계미에 속하는 오카시를 제외하고 유우쟁, 아와레, 와비, 사비는 비슷한 분포도를 가진다. 아와레는 세상의 모든 일에 접하여 그 정취와 마음을 이해하고 자연의 생멸현상을 인간사와 결부시키는 데서 오는 비애감이 동반되는 미적 범주로서 비장미에 가깝다고 본다. 아와레와 대비되는 미적 범주로 오카시가 있다. 자연의 발랄한 생명현상의 밝은 면을 포착하고, 그 포착된 경이감은 오카시로 농축된다. 오카시는 골계미와 함께 우아미를 아우르는데 우주 만

324) 『老子』16장, “致虛極, 守靜篤, 萬物并作, 吾以觀復.”

325) 『八訣』 중, “澄神靜慮, 端其正容, 秉筆思生, 臨池志逸.”

물 중에서도 자연물의 밝은 면을 포착하고 기존의 틀을 벗어나 자유롭게 표현된다.

일본의 미적 범주 중에서 사비와 와비는 간소의 정신 혹은 가난과 외로움을 즐기는 풍류정신이다. 생활 속에서의 미의식의 작용은 항상 자연의 아름다움을 동경하고, 자연의 아름다움과 일체가 되어 산다는 것을 이상으로 삼아왔다.³²⁶⁾ 와비는 가난함이나 부족함 가운데에서 마음의 충족을 이끌어내는 미의식이다. 서글프고 한적한 삶에서 아름다움을 느끼고, 탈속에까지 승화되는 경지, 바로 가난함의 미의식으로 모든 것을 버리고 인간의 본질을 붙잡으려는 정신이다. 사비는 한적한 곳에서도 더없이 깊고 풍성한 것을 깨닫는 미의식으로 단순한 호젓함이 아닌 깊이 파고드는 고요함, 그 속에서 한없는 깊이와 넓이를 깨닫는 미의식이다.³²⁷⁾ 또한 빈곤함 속에서 내면의 풍요와 정신적 만족을 추구하는 응축된 품격미와 정신적 풍요로움이 느껴지는 우아미와도 연관이 된다고 볼 수 있다. 와비, 사비는 일본의 선사상에 기인한 것으로 수필, 와카, 하이쿠, 회화, 조각, 건축, 도자기, 다도 등에서 나타난다. 선사상은 일상 좌와(坐臥)의 모두를 수도장소로 삼는 불도이며, 그 가르침이 그대로 인생의 윤리가 될 수 있다. 그것은 일본 생활문화인 차로 부족하고 검소한 모습을 궁극경(窮極境)으로 삼고 거기에서 미를 발견하고 인생의 윤리를 발견하게 했다.³²⁸⁾

일본인은 와비사비로 응용된 도장(塗裝)하지 않은 채로 지어진 건물이나 여백의 미나 여분의 것이 가해지지 않은 자연 그대로의 상태 등에 대한 일본인의 취향 속에서 청청미(淸淸美)를 느낀다. 어떤 미적 가치이든 약한 것이 없다는 것을 소중히 여긴다. 이런 가치관의 배경에는 자연이 원래 인간에 대해 적대적이지 아니라 친밀했다는 풍토적 조건이나, 동양의 말단에서 바다에 둘러싸여 존재했던 까닭으로 외적의 침입을 받지 않았다고 하는 지리적·역사적 조건 등이 그 요인으로 작용했던 간에 그런 가치관은 미적 표현의 영역뿐만 아니라 일본인의 생활 전반에 큰 역할을 했다.³²⁹⁾

326) 이마미치 도모노부(今道友信) 외, 白琪洙 역, 앞의 책, p.261.

327) 김응교, 2017, 『일본적 마음』, 서울:리수, p.17.

328) 이마미치 도모노부(今道友信) 외, 白琪洙 역, 앞의 책, p.260.

329) 위의 책, pp. 211-213.

유우경은 서양의 송고미와 상통한다. 유우경은 현재 모습의 아름다움을 넘어서 숨겨진 모습의 아름다움을 상상하는 것으로 감동을 준다. 생략되고 감추어진 표현을 통해 눈에 선명하게 보이지는 않지만 희미하게나마 인간이 느낄 수 있는 미를 표현하고자 한다.

동아시아의 미적 범주는 서양의 범주체계처럼 명확하게 구분되지 않는다. 하지만 서양의 기본적인 네 가지 미적 범주체계와 비교해 본다면, 한국은 송고미가 부재하며, 다른 미적 범주들은 서로 얽히고 설키는 양상을 띤다. 일본은 서양의 우아미와 비장미에 치우쳐 있으며, 유우경과 오카시 등의 개념은 주로 분리어 나타난다. 중국은 서양의 송고미에 가까운 장미가 우세한 반면 서양의 비장미인 자련의 범주가 약한 양상을 띤다. 동아시아 세 나라의 미적 범주 체계는 역사와 문화에 따라 다른 점을 보이지만, 대체적으로 아래와 양상을 지닌다.

데스와의 원환적 체계에서 살펴보았을 때 한·중·일 동아시아 세 나라의 미적 범주는 우아미의 분포가 공통적이며, 한국은 자연주의를 기본으로 한 우와미와 골계미에 넓은 분포를 하고 있다. 중국은 자연합일을 기본으로 한 송고미와 우아미에 편중되어 있으며, 일본의 미적 범주는 선사상을 기본으로 비장미와 우아미에 주로 나타난다고 볼 수 있다.

일본 그래픽디자이너이면서 아시아 도상연구가인 스기우라 고헤이(杉浦康平)가 독일대학에서 학생들을 지도하면서 일원적 관점을 제시했다.

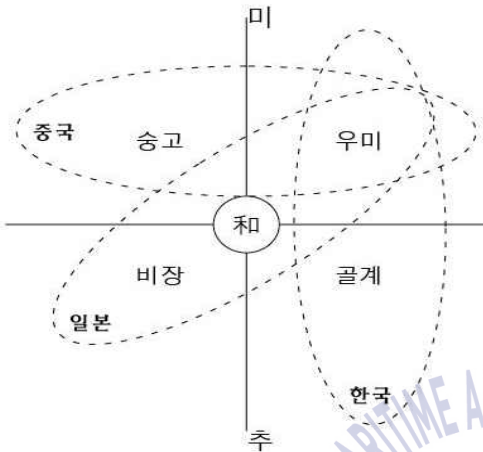
학생들은 당연히 ‘예/아니오’의 이분법적인 지도를 기대했지만 저는 그 이분법을 따르지 않았습니다...그들의 시각에서 보면 아주 모호하고 양극적이며 경제적이고 주변적인 대법이었을 거예요. 동양적인 응답이었던 겁니다. 저로서는 ‘예/아니오’를 말하는 건 간단한 일이지만 인생은 더욱 깊은 것임을 말하고 싶었습니다.³³⁰⁾

yes와 no의 이분법만으로 부족한 것 아닌가. 오히려 중간적인 것이 소중하다는 것을 깨달았습니다. 지금 내 언어로 말하자면 나누는 게 아니라 감싸 하나로

330) 스기우라 고헤이, 박지현 역, 2006, 『아시아의 책 문자 디자인』, 서울:한국출판마케팅연구소, p.16.

만들어가는 것. 그것이 얼마나 소중한지 배웠던 겁니다.³³¹⁾

도표 4. 동아시아의 미적 범주 분포도



모든 존재의 관계 속에서 너와 나, 이것과 저것을 나누는 것은 중요하지 않다고 말하고 있다. 그는 이것이 맞다. 그러다의 이분법적인 답변을 넘어 천인합일의 열린 가능성을 보여주었다.

동아시아 문화의 특징으로 자연을 중심으로 만물이 존재하는 보편성을 추구하는 일원론적 관점을 들 수 있다. 송하경은 “동아시아의 문화 체계 속에서 하늘은 자기 스스로가 자

기 원인에 의해 존재하고 있는 만물 전체를 하나로 모아 총칭하는 개념이다. 천은 곧 전체이며, 우주이며 세계로서 일종의 거대한 유기체적 공생체라고 할 수 있다. 천이 없으면 하나하나의 개별 생명은 상호 교섭할 수 없다. 천과 만유와의 관계는 일이이(一而二), 일즉다 다즉일(一則多, 多則一)의 관계이면서, 천일합일, 물아일체의 세계이다. 천인관계는 동아시아 문화에서의 세계관이 곧 인생관이고, 인생관이 곧 세계관이다. 동아시아의 문화, 예술 정신 역시 그들의 세계관, 우주관과 결코 별개일 수 없다.”³³²⁾고 하였다. 이러한 공통점을 바탕으로 동아시아의 미적 범주를 통한 고유한 역사와 전통 문화를 바탕으로 각국의 문화의 다양성과 서로의 차이를 인정하고 보호해야함이 당연할 것이다.

동아시아의 미적 범주 분포도는 도표4의 동아시아의 미적 범주로 나타내어 보았다. 본 논고에서 다루지 못한 동아시아 세 나라에 시대별 범주 변화고찰과 다양한 예시의 분석은 다음 연구로 미루기로 한다.

331) 위의 책, p.193.

332) 송하경, 2003, 『서예학과 신서예정신』, 서울:다운샘, p.118.

제 5 장 한국의 미적 범주의 의의

진·선·미를 아우르는 멋은 한국의 미적 범주로서 가치를 지녀왔으며 앞으로 한국문화의 특징이 되어야 함은 분명하다.

‘좋다’와 ‘됐다’는 인간의 요구에 부응하는 모든 가치에 통용되는 말이다. 따라서 그것은 절대가치라는 진·선·미의 한국적 표현인 참되다, 착하다, 아름답다의 세 가치는 어디에도 통용되는 말이다. 좋은논문. 좋은사람이라는 말은 각기 학술적 가치·도덕적 가치·예술적 가치를 평가하는 말로서, 그것은 진실한 논문, 선량한 사람, 아름다운 시를 뜻한다. 뿐만 아니라, 우리는 논리 간명한 글을 善筆 또는 美文이라 하고, 선량한 행위를 美德 또는 眞心이라 하며, 아름다운 예술을 眞實 또는 純正이라 해서 진·선·미를 혼용하고 있다.…이와 같은 사실에서 우리는 한국의 가치관념이 진·선·미 합일을 지향하고 있음을 알 수 있다.³³³⁾

진·선·미의 합일을 추구하는 멋은 여러 미적 범주들을 통합한다. 멋은 미적 범주들을 최상위에 있으면서 한국인의 삶의 지혜와 정신을 지향한다.

한국의 미적 범주는 각 시대의 환경에 의해 달려진다고 할 수 있다. 예를 들어 조선 후기 신윤복 등에 의해 회화를 통한 사회의 비판적인 시각이 일어나고 사회를 풍자할 수 있었던 것도 그 당시 실학을 중심으로 한 사회 개발 의지에 의한 것이었다. 이처럼 사회적 영향에 의해서 미적 범주가 달리 형성된다는 것은 당연한 일이겠지만, 본래 가지고 있던 감각은 바뀌어져 가는 환경과 문화 속에서도 변함없이 한국인의 미의식으로 작용한다.

333) 조지훈, 2010. 앞의 책, p.364.

서양의 경우, 고전주의적인 미의 원리로서 대표적인 균제, 비례, 조화 등을 강조한 순수미와 형식미가 강조되지만, 한국의 미는 순수미에 가까운 자연과 가장 유사할 때 최고의 가치를 가지게 된다.

한국미학의 미적 범주는 화해를 바탕으로 한과 흥, 그늘과 신명의 상극관계 속에서 한, 그늘, 흥, 신명으로 상생, 통합하는 멋으로 요약된다.

이마미치 도모노부(今道友信)는 동양미학의 필요성을 아래와 같이 언급한다.

왜 우리는 지금 동양의 미학을 연구할 필요가 있는 것일까. 나는 이전부터 중국이나 한국, 그리고 일본은 미학적 사상이 풍부한 나라라고 생각해왔지만, 유감스럽게도 오늘날까지 동양미학에 대한 뛰어난 연구는 그다지 많지 못한 실정이다. 그 이유는 과학과 마찬가지로 철학적 학문에서도 방법적 엄밀성이라는 점에서 볼 때 그 의식이 현저했던 서양의 학문적 전통을 소화할 필요가 있었기 때문에, 온통 서양 사상에만 관심이 쏠려서 자신이 속해 있는 동양의 미학 사상을 학문적으로 재인식하려는 작업은 등한시했기 때문이다. 그러므로 동양미학의 연구가 적다는 것이 동양의 미학사상 그 자체가 빈약함을 의미하는 것은 아니다.³³⁴⁾

현대사회에는 사람과 사람과의 관계가 부각되어 오다 보니 사람과의 갈등과 화합이 중요하게 부각되어 오고 있다. 인간과의 관계가 중요시되는 한국의 미적 범주 중 한과 신명의 부각으로 인하여 화해를 바탕으로 자연과 하나 될 수 있는 미적 범주들 간의 적절한 균형을 잃어가고 있다.

균형과 조화의 의미인 음양의 이치를 제대로 익힌 바가 없기 때문에 급속도로 서구화되어가는 현실에 불협화음을 연출하고 있다.³³⁵⁾ 그러면서 부지불식간에 서양의 외래문화로 들어찬 중심에서 남의 것들에 열중해 왔다. 한국의 미적 범주는 다양한 예술분야와 더불어 소통하면서 우리 것들로 채워져야 하는 부분이다. 대립과 조화를 이루면서 화합하기 위해서는 서로 반대되는 범주들 간의

334) 이마미치 도모노부(今道友信), 조선미 역, 앞의 책, p.8.

335) 김종의, 2005, 『음양오행 陰陽五行』, 부산:세종출판사, p.54.

적절한 균형이 필요하다. 시대적인 이해가 따르면서 서로 다른 속성들이 나타나기까지 상반되는 미적 범주와 원운동을 하는 상생의 범주들은 서로의 속성들이 화해의 과정에 다다르면서 온전한 순환이 되어야 한다.



그림 18. 김홍도 <기와 이기>

그림 18의 김홍도 <기와 이기>는 오늘날 한국인의 미적 범주로 삼아야 할 부분을 함축해서 말해주고 있다. 건축 노동을 하는 모습이 담긴 이 그림은 서민들의 한을 고통스러운 노동이 아니라 익살스러운 놀이로 받아들여 절로 흥과 신명 속에서 열중하고 있는 서민들로 멋있는 공간을 풀어내고 있다. 작자의 예리한 감각과 하나로 통합되는 의식이 오늘날 한국 미학의 미적 범주 체계를 어떻게 풀어내야 할지 알려준다.

한국 미학의 미적 범주로 통합되는 멋은 외국어로도 번역할 수 없는 말이다. 멋은 사람들 개개인의 가슴 깊숙이 차있는 무수한 말로 형용될 수 있다. 형용할 수 없는 아름다움을 통합하는 미적 범주를 멋이라고 부르고자 한다. 열린 마음으로 세계로 눈을 띄우고, 나와 타인을 함께 아우를 줄 아는 개방된 멋은 화해를 바탕으로 한, 흥, 그늘, 신명이 함께 어울릴 때 생성된다. 멋은 항상 움직이는 상태에서 발생한다. 정신적인 내·외면적인 감정이 더해질 때 멋은 더욱 풍요롭게 나타날 것이다.

보편미학의 관점에서 철학자들은 대개 이론 철학과 실천철학의 양대 과제를 탐구하고, 그 각 영역의 탐구의 한계에서 이론적인 영역과 실천적인 영역, 곧 자연과 자유, 필연과 우연, 현상과 본질, 가감계(可感界)와 가지계(可知界) 등 감성적인 속성과 초감성적인 속성의 범주를 하나의 전체로 묶어냄으로써 자기 자신의 철학체계를 완성한다.³³⁶⁾

고유섭은 『논어』 「술이」 편의 ‘유어예’를 논하면서 실러(F.Shiller)의 유예(游藝)사상을 말하고 있다.

336) 김인환, 2006, 『라라프로젝트01 우리 디자인의 제다움 찾기』, 파주:안그래픽스, p.182.

인간을 정신과 물질, 인격과 상태의 이원적 존재로 보고 두 측면이 완전한 인간을 이루자면 조화 통일되지 않으면 안된다. 이 두 충동이 완전한 인간을 만들기 위하여 통일 조화됨에는 제삼의 별개의 충동이 필요하니 그것을 유희충동이라고 한다. …동양적으로 말한다면 “자연히 도덕에 화순해지는 것(自和順於道德)”의 화순의 상태로서 되어야 한다 하여 유희충동이라 한 것이다.³³⁷⁾

실러가 말하는 유희충동에서의 완전한 인간은 영(靈)과 육(肉)이 화해 조화된 경지이며, “어느덧 자신이 성현의 경지에 들어감을 스스로 알지 못한다.(忽不自知其入於聖賢之域)”고 했으니 아름다운 혼은 그 본연적인 성격이 도덕적이며, 이것만이 미를 유희하고, 미에서만 유희할 수 있다.³³⁸⁾

한편 이것은 한국의 미적 범주를 나타내주는 음양의 상반상성의 대대적인 속성과 닮아있다. 서로의 범주들이 대치되어 있으면서 한 범주가 극에 다다르면 각각의 범주가 서로 자극하고 반응하면서 완벽하지 않지만 서로가 어울려서 또 다른 새로운 범주가 된다.

야나기가 「흠의 아름다움」에서 불완전한 아름다움을 말한 구절이 있다.

미완성의 것은 완성된 것보다 오히려 더 좋은 것을 암시하는 함축성이 있다. …구석구석까지 완벽하게 완성된 물건은 자칫 보는 사람의 상상을 막아 버린다. 즉 모든 것이 설명되어 있고 암시를 남기지 않기 때문이다. 이렇게 되면 끝없는 상상을 불러내지 못한다.³³⁹⁾

범주간의 완벽한 조작은 완성의 세계에 집착하는 것으로 부자연스러움을 낳게 된다. 멋의 완벽한 조화를 이루었다 하더라도 부정적으로 변해갈 수 있는 여지는 언제나 남아 있을 수 있다. 멋은 규격에 맞는 것이면서도 규격을 벗어나는 그 순간에 일어나는 미적인 느낌이다. 김우창은 “멋의 형식적 정의로, 정격이 양식이 무너지고 그 변화가 요구되는 상황에서, 새로운 양식에 대한 비이

337) 고유섭, 2013, 「美學과 美術評論」, 『又玄 高裕燮 全集8』, 서울:悅話堂, p.128-129.

338) 위의 책, p.129.

339) 야나기 무네요시, 김순희 역, 2004, 『야나기무네요시 다도와 일본의 미』, 서울:소화, p.212.

성적 이행으로서 일어나는 것이 멋” 340)이라고 해석한다.

한국은 서까래, 기둥, 석축 등만을 보아도 중국처럼 웅장한 건물을 짓지 않는다. 그만큼 자연과의 화해미가 충만하며, 한국인만의 탁월한 미적 감각을 가지고 있음을 보여준다. 화해를 바탕으로 위에서 언급한 미적 범주를 아우르는 것을 어떻게 살릴 수 있을지 생각해 보아야 한다.



사진 1. 군위읍 간판조감도

한편, 기존의 무분별한 간판들을 없애고, 아날로그적 감성을 이끌어내면서 우리만의 멋을 나타내었다. 한글로 디자인한 간판이 한옥 조형물 건축과 터널 벽화와의 조화를 이루었다.



사진 2. 태화루 간판<도시공간>

하나의 예시로 멋이라는 관점에서 한국의 언어적 경관인 거리의 간판들을 살펴볼 수 있다. 사진1은 군위읍 소재지의 전통문양을 살린 간판조감도이다. 기존의 무분별한 간판들을 없애고, 아날로그적 감성을 이끌어내면서 우리만의 멋을 나타내었다. 한글로 디자인한 간판이 한옥 조형물 건축과 터널 벽화와의 조화를 이루었다.

또한, 사진2의 태화루 거리 <도시공간>이라는 간판은 서민들의 애환을 풀고 갈 수 있는 공간으로 느껴지는 색감과 글씨가 조화롭다. 건축물의 내부와 외부의 사적공간의 정서적인 기분이 조화로운 간판은 멋을 매개로 한 인간관계와 정서를 높일 수 있는 가능성을 마련해준다. 화해를 통해 한 공간 안에서 한, 흥, 신명이 멋과 어울리는 장면을 떠올릴 수 있다.

간판뿐만 아니라 주위의 삭막한 환경과의 조화를 만들어낸 사진3-1의 수원 공방거리와 3-2의 동피랑 벽화마을에서는 우리만의 멋스러움이 담긴 벽화가 있다. 수원공방거리의 벽화는 서구적인 직선형의 건물이지만 흥과 신명을 더한 그림으로 화해의 노력이 보인다. 동피랑 마을은 구불구불 골목길에 역사를 더한 곳이다. 소외되

340) 김우창, 1997, 앞의 책, p.289.

고 낙후된 동쪽 벼랑의 마을에 많은 사람들의 노력으로 벽화가 그려지고 마을이 보존되었다. 마을의 어르신들의 나이만큼이나 오래 된 회한을 가진 곳으로 벽화와 더불어 마을의 분위기는 신이 나고, 자연과 화합하는 공간은 멋스러움을 찾았다.



사진 3. 3-1 수원공방거리 벽화

3-2 동피랑 벽화마을

멋은 내면과 외면, 음과 양의 모순의 공간에 존재하고 있다. 멋은 한국 미학의 미적 범주이면서도, 한국인 생활에서 드러나는 실존 영역이기도 하다. 한국의 내면은 오랫동안 가라앉아 응고되어 있던 의식들이 아주 복잡하게 얽혀 있어서 그것을 풀어내고자 외면으로의 자유로움을 추구하고자 한다.

사진4 골목의 북창동의 한 공간 또한 동피랑 마을의 사례처럼 사람들이 모여서 소통하고, 화합하여야 만 우리의 멋을 지킬 수 있음을 알려주는 사례이다.

북창동 인근은 덕수궁을 비롯한 근대문화 유산, 상업적 빌딩 외 다양한 건물들이 즐비하다. 1960년~1970년 북창동의 건물들은 그 당시 가장 변화했던 오피스 타운으로 근현대사의 아픈 곳을 간직한 도시이며, 문화적 가치가 있는 곳이다. 이 도시의 한복판에 전통을 그대로 지키면서 맛과 멋의 공간을 만들어낸 골목길의 음식점들이 있다. 경관을 해치는 전선들과 배관들을 벽화로 대신하고, 역사적으로 어두운 곳에 주민들의 소통과 화합으로 화사한 공간으로 바꾸었다. 그 결과 사람들이 음식점들을 찾는 흥과 재미를 주는 화해의 공간으로서의 멋을 느끼게 해준다. 맛은 하나의 고유성으로 맛이 존재하기 위해서는 맛이 곁들어진 바탕이 중요하다. 맛의 풍부함과 변화성은 멋의 숙련됨을 필요로 한다. 하나의 공간이 맛과 화해가 함께 공존하는 순간이 멋이 된다.



사진 4. 북창동 맛과 멋의 공간 1



북창동 맛과 멋의 공간 2

위의 예시들은 아픈 역사와 과거를 가진 곳들이 사람들의 소통과 화합으로 흥과 신명의 거리로 화해해가는 멋스러운 공간들이라는 점에서 공통점을 가진다. 이렇듯 멋은 한, 흥, 신명이 어우러져서 만들어진다. 자연이라는 공간의 화해는 각 미적 범주들의 공존으로 발현된다. 여러 예시를 통해서 미적 범주들의 사례를 살펴보았다. 하지만, 일상 미학으로서의 미학적 관점에서 멋의 미적 범주를 이용한 예를 찾기가 어렵다. 일본의 미적 범주인 와비·사비는 어떠한 세속적인 것에도 구애받지 않는 경지로 아름다운 것은 덧없고, 덧없음에 아름답다는 무상감의 미의식이다. 이와 같은 적극적인 무상감은 일본 선사상을 나타내 준다. 벚꽃처럼 갑자기 활짝 피는 것이 무상이며, 무상하기 때문에 아름답고 아름답기 때문에 틀림없이 영원하다고 하는 유형의 미의식은 일본인의 대부분의 생활양식에 영향을 미치게 되었다.³⁴¹⁾

하라켄야(原研哉)는 일본의 그래픽 디자이너로 그의 디자인 사상은 동양 전통의 미의식에 닿아 있다. 그는 말하기보다 침묵과 비움의 미학을 추구하였다.

아무것도 없다는 의미는 무언가를 받아들임으로써 가득 찰 수 있는 가능성을 품고 있다는 의미이다. 텅 빈 그릇을 부정적인 의미로 받아들이지 않고 오히려 가득 차야 할 잠재력으로 본다는 데에 소통의 역학이 움직인다.³⁴²⁾

341) 야나기다 세이잔(柳田聖山), 한보광 역, 앞의 책, pp.78-79.

342) 하라 켄야(hara kenya), 이정환 역, 2017, 『백白』, 파주:안그래픽스, p.72.

하라켄야는 텅 빔을 가득 차야할 소통의 공간으로 본다. 그는 와비·사비의 미의식에서 일본 특유의 감성을 발견하고 소통한다. 그가 말하는 비움은 ‘와비·사비의 미적 범주와 상통하는 개념으로 여백의 간결함 속에서 간소한 가치의 새로운 미의식을 만들어 낸다. 일본은 일상 속에서 일본 고유의 미의식을 살려서 일상미학으로 발전시킨다. 하라 켄야는 생활 문화의 미학으로서 창조성을 아래와 같이 말한다.

익숙한 것을 미지의 것으로 재발견할 수 있는 감성 또한 똑같은 창조성이다. 우리는 이미 손에 쥐고 있으면서도 그 가치를 눈치채지 못하는 수많은 문화가 쌓여가는 가운데에 살고 있다. 그것들을 아직 사용하지 않은 자원처럼 활용할 수 있는 능력 또한 무에서 유를 창조하는 것과 마찬가지로 창조적이다.³⁴³⁾

고유한 미의식을 바탕으로 과거와 이어져오는 일상을 재해석하고 거기에서 발현되어지는 창조성을 쌓게 되면 자기도 모르게 멋이 나오게 된다. 우리 안에 있는 고단함과 힘듦을 즉시 폭발해 내는 것이 아니라, 쌓고 쌓은 것을 갈고 닦아서 마지막 순간에 그 힘을 응축시켜서 터져 나오는 담담함이 멋이다. 이 또한 각각의 미적 범주들과의 어울림을 지향한다. 우리 주변의 모든 환경들이 자연의 생명력 그 자체이며, 우리의 삶 속에는 꿈틀거리는 자연의 생명력이 항상 존재한다.

343) 하라 켄야(Kenya hara), 민병걸 역, 2017, 『디자인의 디자인』, 파주:안티그래픽스, p.35.

제 6 장 결 론

한국미학의 형성 이후 미적 범주에 대한 논의가 지속되어 왔다. 야나기 무네요시(柳宗悅)와 고유섭으로부터 시작된 범주론은 주관적이고 개별적인 형태로 이어지다가 최근에 이르러 이를 종합해야 한다는 요구가 커지고 있다. 한국미에 대한 범주 연구는 개별 예술장르 뿐만 아니라 문헌학, 종교학, 문화연구 등 여러 다양한 측면에서 진행되어 왔으며 이를 통해 다양한 미의식이 도출되었다. 하지만 논자에 따라 체계 없이 기술되거나 개별 범주에 집중하여 한계를 보였다. 더불어 서구와 동아시아의 미적 범주들이 가지는 상관관계를 논의한 연구는 찾기가 어렵다. 본 연구에서는 한국 미학의 미적 범주에 대한 종합적인 연구를 수행하고 서양과 동아시아 미학의 상호 비교를 통해 가능한 미적 범주의 체계를 도출하는 데 목적을 두었다.

필자는 한국미학의 미적 범주를 중심에 두고 동아시아 삼국의 미적 범주를 연관시키고 서양의 체계와 비교를 시도하였다. 이를 위해 데스와르(M.Dessoir)의 원환적 체계를 원용하였는데 이는 동아시아 미적 범주의 분포를 살펴볼 수 있는 계기를 부여하였다. 중국의 미적 범주는 기본 개념과 범위가 실로 광범위하며, 아직 체계를 형성하고 있지 못하다. 비체계의 체계를 지향하는 중국의 학적 경향을 반영하는가 하면 시대와 학자에 따라 다양하게 나열되고 있다. 이에 비하여 일본은 서양의 학문을 수용으로 미적 범주가 일정한 체계를 형성하고 있다. 니시 아마네(西周)를 이은 오니시 요시노리(大西克禮)에 의해 폴켈트(J.Volkelt)의 이론을 바탕으로 일본적 개념을 미적 범주 체계로 제시했다.

초기 근대 미학의 미적 범주는 야나기 무네요시의 한국미의 미적 범주인 ‘비애미’의 언급을 시작으로 고유섭의 무작위, 무기교, 무관심의 태도로 자연의 기법과 규격을 내면화했다. 야나기가 제시한 비애미는 한국의 미적 범주에서

시대 상황에 의해 상당 부분 치중될 수 밖에 없었다. 민예를 통한 무기교의 기교와 평범의 미의 가능성은 동양적 전통에서 그 타당성을 갖게 된다. 서양미학의 입장에서 보면 낯선 개념인 평범, 건강, 자연, 소박등도 정당한 미학적 지위를 획득한다. 아사카와 다쿠미(淺川巧)는 조선 목공품의 소반의 선이 만나는 둥근 부분에서 자연스럽고 둥근 멋을 보았다. 그리고 자연과 인간이 조화를 이룬 실생활의 멋을 아취로 표현했다. 고유섭은 선에서 음악적 율동성을 찾아내고 조선미술에 대한 미적 범주를 제시했다. 선 속에서 생동성을 찾아내고, 변증법적 통일을 강조한 것이 독창적인데 선의 부정과 긍정을 동시에 나타내고자 하였다. 그는 적조와 명랑이라는 두 모순되는 개념을 한국 미술의 해학적 해석에 적용했다.

근대로 들어서면서 해학과 질박은 비조화의 조화상태에서 멋으로 파생되고, 많은 학자들에 의해 멋은 다양한 관점으로 제시되기에 이르렀다. 우리가 일구어낸 파격적인 아취와 소탈한 멋은 이 나라의 그 지역, 그 시대에 자생적인 것이라 할 수 있다.

시대적 흐름 속에 축적된 한국만의 고유성을 가진 한은 민족 미학이 가지는 특유의 미의식이다. 비애와 비장을 극복하는 지혜로서 해학과 골계는 한의 미적 표상으로서 양면성을 보여준다. 민족미학의 미적 범주는 일제강점기에 나타난 일제에 대한 저항성을 띤 개념을 위주로 한다. 한국 사회의 시간적인 흐름 속에 축적해 온 한은 서양이나 동아시아 어디에도 나타나지 않는 고유성을 가진다. 한국의 특이한 역사성과 더불어 한은 아픔이 쌓이고 축적되어져 온 감정의 문화이다. 서구의 비극이 영웅을 주인공으로 했다면 한의 문학은 거의가 민중을 그 주체로 삼았다. 또한 서구 비극이 인간의 능력으로 어쩔 수 없는 신의 운명에서 나왔다면 한은 우연에 의한 것이 많다. 비참한 정황의 전개에서 연유되는 비애·비장과 이를 극복하는 지혜로서의 해학·골계는 다름 아닌 한국적 한의 미적 양면성이라 할 수 있다.

한 의 계보 를 넘어 탈근대미학의 미적 범주는 그들을 통한 흥과 신명으로 개방적인 성격을 가진 문화적 정체성의 확립을 위하여 자연스럽게 분출된다. 이는 근대 미학의 미적 범주로서 제시된 멋 담론의 복권이 제기된 시기와 맞물린

다. 민족주의의 저항성을 띤 민족 미학을 넘어서서 개방적인 미적 범주의 성격과 방향으로 제시된 역동적인 미적 범주인 흥과 신명은 멋의 복권과 함께 탈근대 미학의 범주에 속한다고 볼 수 있다. 미적 범주들은 분명한 경계를 지니면서도 분리되지 않는다. 오히려 상호 연관되거나 영향을 주고받는 운동성을 지닌다. 한국의 미적 범주인 한, 흥, 그늘, 신명, 멋은 상반상생하는 관계 속에서 길항한다. 한국 미학의 미적 범주 양상으로 첫 번째 한국미의 특이성을 들 수 있다. 한국의 미의식은 모든 생명의 근원이며 생명의 운동성이 이루어지는 자연합일에 있다. 서양미학이 다루는 순수미는 동아시아 특히 한국에서는 찾아볼 수 없는 관념이며, 서구에서 요구하는 이원론적 사고와 분석의 틀과는 거리가 멀다. 이로써 자연합일이 되었을 때 느끼는 희열을 대신한 자연과의 대립적 감정인 숭고미의 부재를 가져왔다.

두 번째 한국적 자연주의와 멋이다. 맛은 깊을수록 맛있고, 멋을 알려면 맛을 알아야 하며, 맛을 알려면 멋과 함께 우주적인 질서인 자연미를 알아야 한다. 서양의 우아미와 겹치는 부분도 있으나 실제적으로 뚜렷이 구별되어지지 않는 유동성을 가진다. 자연을 바탕으로 한 화해는 한국의 미적 범주들의 기본 내적 원리이므로 격식과 정형성에서 벗어나더라도 고차원의 미의식을 만들어낸다. 초격은 인위적인 과격이 아니더라도 자연과의 화해의 과정을 거치면서 자기도 모르는 사이에 초탈함을 보여준다. 비대칭의 왜곡, 변형, 부정형의 특징 역시 자연과 닮아 있을 때 더 깊은 멋을 보여준다.

세 번째 복합감정 양식과 한·그늘이다. 자연의 생명력을 바탕으로 한 화해와 서로 대립되는 범주들의 상호교호 작용으로 미적 쾌감이 발생하는데 한또한 삭여서 즐거움으로 전환시키려는 강한 생명력을 통해 예술로 표현된다. 한은 슬픔을 지닌 정서를 극복하고 역동적인 정서를 공유하면서 이행되는 정서로 상승할 수 있다. 한은 내면적으로 보았을 때는 수동적이지만, 내면의 자극이 운동을 하면서 능동적으로 흥을 자극한다. 한은 슬픈 정서가 시간적으로 오랫동안 축적되어 쌓인 것으로 흥에서 신명이 되고 다시 화해로 움직이는 유동성을 가진다. 한에서 그늘을 품게 되면 흥이 되고, 한이 풀리면 신명으로 나아간다.

네 번째 긍정과 상승의 미의식과 흥·신명이다. 삶의 생명력을 가지기 위해

서는 한을 승화시켜서 맺힌 것을 풀 수 있는 흥의 움직임이 있어야 하며, 더불어 음양의 조화로움을 만들어내어야 한다. 그리고 한과 흥이 섞인 그늘을 지나 우주만물과 하나 되는 멋을 지닐 수 있다. 신명은 자발적이면서 과격적인 일탈의 잠재성을 가진 생명력을 지니고 있다. 철저하게 몰입된 너와 나는 자연의 생명력으로 집단적인 깨달음을 표현한다.

한국 미학의 미적 범주 체계는 극과 극이 상생하는 움직임 속에서 균형과 조화의 화해를 추구한다. 하나의 음의 범주와 하나의 양의 범주는 어느 한쪽이 일방적으로 주도하는 불균형적인 것이 아닌 비동시성적인 동시성을 가진다. 일체의 사물은 모두 같이 공존하거나 운동성을 가진다. 한국의 미적 범주는 멋을 중심으로 바깥으로 상생하고 안쪽으로 상반되는 범주들이 교합하면서 조화를 이룬다. 한국의 미적 범주는 음이 극에 달하면 양을 위해 물러가고 양이 극에 치달으면 음이 물러가는 양상으로 움직인다.

한국미를 논할 때 서로 반대가 되는 정서가 어울려서 뒤섞일 수 있는 미적 감정은 아주 특별하다. 반대편의 감정들이 한곳에 뒤섞여서 새로운 미적 범주를 만들어내다는 것은 한국의 미적 범주가 역동적인 운동성을 가지고 있다는 의미이다. 멋은 인공적이지 않은 자연스러운 우주 생명으로 나타나며, 그 자체로 자연스러운 균형을 이룰 때 비로서 멋이 존재하게 된다. 한국인은 부정적인 정서를 극복할 수 있는 생명력의 약동을 신명이라는 형태로 내부에 가지고 있다. 또한 우주안의 자연 속에서 행해지는 것들을 해소시키고 삭이고 승화시키면서 그 공동체를 통합하는 열망이 존재한다. 한에서 그늘로, 흥에서 신명으로 움직임은 내면적인 깨달음이다. 한과 흥, 고요한 신명은 우주와의 일체 조화를 통한 화해의 멋으로 통한다. 내면의 자아각성과 더불어 갈등과 고통을 삭이고 도약하는 순간 우주와 혼연일체가 되는 경지에 이르게 된다.

운동성을 가지는 한국의 미적 범주인 한, 흥, 신명, 멋은 기운생동, 담(淡), 자연, 장미(壯美), 비흥, 고아 등의 중국 미적 범주와, 유우경, 아와레, 오카시, 사비, 와비 등의 일본 미적 범주와 겹쳐 읽을 수 있다. 동아시아 삼국은 모두 화해(和諧)를 지향하면서 그 지향과 운동에서 차이를 드러낸다.

데스워르의 원환적 체계 위에서 고찰하면 중국의 미적 범주는 서양미의 사분면으로 볼 때 비장미와 골계미가 약화된 경향을 보이며, 생명 내부에 깃든 우주와의 화해를 강조한다. 인간과 자연을 나누지 않고 자연에 대한 숭고함을 경배하는 가운데 절제된 우아미를 추구한다고 볼 수 있다. 일본의 미적 범주는 데스워르의 도식에 따를 때 우아미와 비장미 쪽으로 치우쳐져 있다. 골계미에 속하는 오카시를 제외하고 유우갱, 아와레, 와비, 사비는 비슷한 분포도를 가진다. 데스워르의 원환체계에서 살펴보았을 때 한·중·일 동아시아 세 나라의 기본 공통 범주는 우아미에 해당하며, 한국은 자연주의를 기본으로 한 우아미와 골계미에 이르는 영역의 진폭을 보인다. 중국은 자연합일을 기본으로 한 숭고미와 우아미에 편중되어 있으며, 일본의 미적 범주는 선(禪)사상을 기본으로 비장미와 우아미를 주로 발현한다.

한국의 멋은 진·선·미를 아우르는 미적 범주로서 가치를 지녀왔으며 앞으로도 한국문화의 근간이 되어야 함이 분명하다. 오늘날의 사회는 사람과 사람과 관계가 부각되면서 갈등과 화합이 중요시 되고 있다. 그 동안 사회는 급속도로 서구화되어 가는 가운데 균형과 조화의 마음으로 음양의 이치를 제대로 익힐 시간을 갖지 못했다. 미적 범주의 차원에서 한국 사회는 각각의 범주들이 조화를 이루면서 화합하는, 서로 반대되는 범주들 간의 적절한 균형을 잃었다. 한국 미학의 미적 범주의 중심에 있는 멋을 실용주의 미학으로 전환하여 일상 미학의 토대로 만들어가야 할 시점이다.

우리 안에 있는 고단함과 힘듦을 즉시 표출해 내는 것이 아니라, 쌓고 쌓은 것을 갈고 닦아서 마지막 순간에 그 힘을 응축시켜서 터져 나오는 담담함이 멋이다. 이는 또한 각각의 미적 범주들과의 어울림을 지향한다. 멋은 우리 주변의 모든 환경들이 자연의 생명력 그 자체이며, 우리의 삶 속에 꿈틀거리는 자연의 생명력이 우리와 함께 존재한다는 의미를 지속적으로 발산하고 있다.

참고문헌

원전

『周易』 『老子』 『鄭語』 『孟子』 『中庸』 『左傳』 『朱子』 『詩品』

단행본

- C.G.Jung 외, 권오석 역, 2007, 『무의식의 분석』, 서울:홍신문화사.
- H.오스본, 김광영 역, 1994. 『미학입문』, 서울:박우사.
- M.S.까간, 진중권 역, 1991, 『미학강의』, 서울:새길.
- W. 타타르키비츠 저, 손효주 역, 1997, 『미학의 기본 개념사』, 서울:미진사.
- 계명대학교 철학연구소 편, 정병석, 1995, 『인간과 자연』, 서울:서광사.
- 고유섭, 1977, 『한국미의 산책』, 서울:동서문화사.
- _____, 1986, 『한국미의 산책 I』, 서울:일신서적공사.
- _____, 1993. 『又玄 高裕燮 全集 3』, 서울:동방문화사.
- _____, 2005. 『구수한 큰맛』, 서울:다홀미디어.
- _____, 2013, 『美學과 美術評論』, 又玄 高裕燮 全集 8. 서울:悅話堂.
- 구모룡, 1992, 『한국문학과 열린 체계의 비평 담론』, 부산:열음사.
- 김난희, 2014, 『중국회화 특강』, 대구:계명대학교 출판부.
- 김문환 편, 1989. 『미학의 이해』, 서울:문예출판사.
- 김문환, 1997, 『韓國美學試論』, 서울:고려대학교 한국학연구소.

- 모토오리 노리나가(本居宣長), 김병숙 외 역, 2016, 『모노노아와레』, 서울:모시는사람들.
- 김봉구 외, 1963, 『한국인과 문학사상』, 서울:일조각.
- 김수현 외, 2005, 「한국미의 범주 체계론을 위하여」, 민족미학, Vol.4.
- 김열규, 1981, 『恨脈源流』, 서울:主友.
- _____, 1986, 『한국인 우리들은 누구인가』, 서울:자유문학사.
- _____, 2005, 『한국인의 유머』, 광주:한국학술정보.
- _____, 2012, 『풀이』, 서울:비아북.
- 김원룡, 1998, 『한국미의 탐구』, 서울:열화당.
- _____, 1999, 『한국 고미술의 이해』, 서울:서울대학교출판부.
- 김윤수 교수 정년 기념기회 간행위원회 역, 2001, 『민족의 길, 예술의 길』, 서울:창작과비평사.
- 김용희, 2001, 『예술, 세계와의 주술적 소통』, 서울:책세상.
- 김응교, 2017, 『일본적 마음』, 서울:리수.
- 김인환, 2006, 『라라프로젝트01 우리 디자인의 체다움 찾기』, 광주:안그래픽스.
- 김임수 외, 2005, 『한국의 美를 다시 읽는다』, 광주:돌베개.
- 김중의, 2005, 『음양오행 陰陽五行』, 부산:세종출판사.
- 김지하, 1999(1), 『예감에 가득 찬 숲 그늘』, 서울:실천문학사.
- _____, 1999(2), 『울려란 무엇인가』, 서울:한문화.
- _____, 2002, 『김지하 전집3』, 서울:실천문학사.
- _____, 2004, 『탈춤의 민족미학』, 실천문학사.
- _____, 2005(1), 『흰 그들의 미학을 찾아서』, 서울:실천문학사.
- _____, 2005(2), 『흰 그들의 미학 초(抄)』, 서울:실천문학사.
- 김학성, 2003, 『한국고전시가의 연구』, 한국학술정보.
- 김흥규, 윤구병 편, 1993, 『아름다운 세상 아름다운 사람』, 서울:한샘.
- 나카무라 하지메(中村元), 金知見 역, 1990, 『中國人の 사유방법』, 서울:까치.

- 다케우찌 도시오(竹内敏雄), 안영길 외 역, 1990, 『美學·藝術學 事典』, 서울:미진사.
- 도광순, 1994, 『신선사상과 도교』, 파주:범우사.
- 류명걸, 2000, 『서양과 한국의 미와 예술』, 서울:형설출판사.
- 柳宗悅, 1940, 「健康美と美」, 『柳宗悅全集』, 第九卷. 岩波文庫.
- 리저허우(李澤厚), 이유진 역, 2014, 『미의 역정』, 파주:글항아리.
- _____, 장태진 역, 2000, 『中國 美學入門』, 대구:중문.
- _____, 조송식 역, 2016, 『華夏美學』, 파주:아카넷.
- 李澤厚, 劉綱紀, 권덕주, 김승심 역, 1992, 『中國美學史』, 서울:대한교과서주식회사.
- 박석, 2005, 『대교약술』, 파주:들녘.
- 백기수, 1989, 『美學序說』, 서울대학교출판부.
- 서우석, 1990, 『음악과 현상』, 서울:문학과 지성사.
- 서울대학교 삼십년사편찬위원회, 1976, 『서울大學校 三十年史』, 서울:서울대학교 출판부.
- 成倪, 이해구 역, 2000, 『악학궤범』, 서울:국립국악원.
- 송하경, 2003, 『서예학과 신서예정신』, 서울:다운샘.
- 쉬푸관(徐復觀), 권덕주 역, 1993, 『중국예술정신』, 서울:동문선.
- 스기우라 고헤이, 박지현 역, 2006, 『아시아의 책 문자 디자인』, 서울:한국출판마케팅연구소.
- 신석초, 1941, 「멋설」, 문장 제3권, 제3호.
- 신은경, 2014, 『風流: 동아시아 美學의 근원』, 서울:보고사.
- 심광현, 2005, 『홍한민국』, 서울:현실문화연구.
- 아사카와 다쿠미(淺川巧), 심우성 역, 2012, 『조선의 소반·조선도자명고』, 서울:학고재.
- 아사카와 다쿠미(淺川巧), 다카사키 소지 편, 김순희, 이상진 역, 2014, 『아사카와 다쿠미-일기와 서간』, 北杜:山梨縣北杜市.
- 아키야마 데루카즈(秋山光和), 이성미 역, 2010, 『일본회화사』, 서울:소와당.
- 안성찬, 2004, 『송고의 미학』, 서울:유로서적.

- 야나기 무네요시(柳宗悅), 김순희 역, 2004, 『야나기무네요시 다도와 일본의 미』, 서울:소화.
- _____, 민병산 역, 1976, 『工藝文化』, 서울:신구.
- 야나기다 세이잔(柳田聖山), 한보광 역, 1995, 『禪과 日本文化』, 서울:불광출판부.
- 야나부 아키라(柳父章), 서혜영 역, 2003, 『번역어 성립 사정』, 서울:일빛.
- 양계초, 풍우란 외, 김홍경 역, 1993, 『음양오행설의 연구』, 서울:신지서원.
- 에드먼드 버크, 김혜련 역, 『승고와 미의 근원을 찾아서』, 서울:한길사,
- 엘리엇 도이치, 민주식 역, 2006, 『비교미학 연구』, 서울:미술문화.
- 葉郎, 1985, 『中國美學史大講』, 上海人民出版社.
- 오세영, 1980, 『韓國浪漫主義詩研究』, 서울:일지사.
- 우에노 나오테루(上野直昭), 김문환 역, 2013, 『미학개론』, 서울:서울대학교.
- 유홍준, 2006, 『완전평전』, 서울:학고재.
- 윤오영, 1974, 『한국적 유머와 멋』, 서울:관동출판사.
- 이마미치 도모노부(今道友信) 외, 白琪洙 역, 1981, 『日本인의 美意識』, 서울:教學研究社.
- 이부영, 1996, 『그림자』, 서울:한길사
- 이상우, 2014, 『중국 미학의 근대』, 과주:아카넷, p.104
- 이성희, 2012, 『미학으로 동아시아를 읽다』, 서울:실천문학사
- 이인범, 1999, 『조선예술과 야나기 무네요시』, 서울:시공사,
- 이희승, 2000, 『一石 李熙昇 전집9』. 서울:서울대학교출판부.
- 임우기, 1996, 『그늘에 대하여』, 서울:강.
- 임태승, 2006, 『아이콘과 코드』, 서울:미술문화.
- 임현영, 1988, 『한의 문학과 민중의식』, 과주:보리.
- 장파(張法), 백승도 역, 2012, 『장파교수의 중국미학사』, 과주:푸른숲.
- _____, 유중하 외 역, 1999, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 과주:푸른숲.
- 정병욱, 1999, 『한국고전시가론』, 서울:신구문화사.

- 井上豊, 1983, 『日本文學の原理』, 東京:風間書房.
- 조동일, 1992, 『한국시가의 역사의식』, 서울:문예출판사.
- _____, 1996, 「한국문학의 양상과 미적범주」, 『한국문학이해의 길잡이』, 서울:집문당.
- _____, 1996, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 서울:지식산업사.
- _____, 1996, 『한국문학 이해의 길잡이』, 서울:집문당.
- 조동일, 김홍규, 1978, 『관소리의 이해』, 서울:창작과비평사.
- 조요한, 1999, 『한국미의 조명』, 서울: 열화당.
- _____, 2010, 『韓國美의 照明』, 서울:열화당.
- 조용훈, 2001, 『신석초 연구』, 서울:역락출판사.
- 조윤제, 1955, 『국문학개설』, 서울: 東國文化社.
- 조지훈, 1959, 『시의 원리』, 서울:신구문화사.
- _____, 1996, 『한국문화사 서설』, 조지훈전집7, 파주:나남.
- _____, 2010, 『한국학연구』, 조지훈 전집8, 파주:나남.
- _____, 2016, 『수필의 미학』, 조지훈 전집4, 파주:나남.
- 주량즈(朱良志), 신원봉 역, 2013, 『미학으로 동양인문학을 꿰뚫다』, 파주:알마.
- 천경자, 1977, 『恨』, 서울:샘터社.
- 천이두, 1986, 『관소리 명창 임방울』, 서울:현대문화사.
- 천이두, 1993, 『한의 구조연구』, 서울:문학과지성사.
- 최길성, 1991, 『韓國人의 恨』, 서울:예전사.
- 최정호 편, 1997, 『멋과 한국인의 삶』, 서울:나남출판.
- 최하림, 1974, 『韓國人의 멋』, 서울:知識産業社.
- 김바라 세이고(金原省吾), 閔丙山 역, 2012, 『동양의 마음과 그림』, 서울:새문사.
- 토머스 먼로, 백기수 역, 2002, 『동양미학』, 서울:열화당.
- 편집부, 1988, 『미학사전』, 서울:논장.

프랑수아 줄리앙, 최애리 역, 2010, 『무미예찬』, 서울:산책자.

피천득, 1980, 『琴兒文選』, 서울:일조각.

하라 켄야(hara kenya), 이정환 역, 2017, 『백白』, 파주:안그라픽스.

_____, 민병걸 역, 2017, 『디자인의 디자인』, 파주:안티그래픽스.

하르트만, 전원배 역, 1995, 『미학』, 서울:을유문화사.

하주성 편, 1988, 『천안의 옛노래』, 천안문화원.

한동석, 1966, 『宇宙變化의 原理』, 서울:誠理會.

한지훈, 2015, 『풍류, 그 형이상학적 유혹』, 고양:소나무.

논문

고현철, 2005, 「민족미학의 현재성과 개방성을 위하여」, 바람결 풍류, 47호.

구모룡, 2005, 「동아시아 미학과 제유의 원리」, 성곡논총, Vol.36 No.1.

구모룡, 2012, 「동아시아 근본 비유로서의 제유」, 한중인문학연구, Vol.37.

국립국악원, 1998, 「제31회 동양무용과 무용정신」, 『제31회 동양음악학 국제학술회의』, 서울:국립국악원

권영필, 1992, 「又玄 高裕燮의 美學」, 美術史學研究, Vol.- No.196.

김문환, 1997, 「韓國近代美學의 前史」, 『韓國美學試論』, 서울:고려대학교 한국학연구소.

김수현 외, 2005, 「한국미의 범주 체계론을 위하여」, 민족미학, Vol.4.

김은영, 2015, 「동아시아미술과 자연관 관계연구-易의 乾卦와 坤卦를 중심으로-」, 미술문화연구, Vol.- No.7.

김임수, 2001, 「고유섭과 한국미학」, 황해문화, Vol.33.

김현희, 2007, 「한, 셋김, 신명, 흰그늘」, 민족미학, Vol.6.

Li xizhan, 2002, 「陰陽五行說과 동양전통미학」, international design conference.

- 민주식, 1988, 「朝鮮時代 民藝의 美的性格」, 人文研究, Vol.10 No.1.
- _____, 1994, 「한국적 '미'의 범주에 관한 고찰」, 美學, Vol.19 No.1.
- _____, 2000, 「풍류(風流) 사상의 미학적 의의」, 美學·藝術學研究, Vol.11.
- _____, 2000, 「한국미학의 정초-고유섭의 한국미론」, 東洋예술, Vol.1.
- _____, 2008, 「추의 미학, 예술학적 의의;미(美)와 추(醜),아(雅)와 속(俗)」, 美學·藝術學研究, Vol.27.
- 박성현, 1998, 「미적 범주 체계의 철학적 의미」, 한국미학회, Vol.24 No.1.
- 백기수, 1974, 「日本的 美的 範疇概念」, 日本學報, Vol.2.
- 사사키 치카(Sasaki Chika), 2013, 「일본 전통색채에 영향을 일본 미의식에 대한 연구」, 韓服文化, Vol.16 No.1.
- 山本正男, 1965, 「俳諧の藝術情神」, 『東西藝術情神の傳統と交』, 東京:理想社,
- 신나경, 2007, 「한국미의 범주로서의 ‘자연」」, 민족미학, Vol.6.
- _____, 2007, 「한국미의 범주로서의 자연」, 민족미학, Vol.6.
- _____, 2011, 「야나기 무네키요시의 민예론에서 ‘무심의 미」」, 민족미학, Vol.10.
- _____, 2016, 「서구근대미학의 수용에서 ‘미적범주론’의 양상과 의미」, 동양예술, Vol.31.
- 안효성, 2006, 「음양이론의 상징적 상상력」, 中國哲學, Vol.14.
- 오병남, 2005, 「고유섭(高裕燮)의 미학사상에 대한 접근을 위한 하나의 자세」, 美學, Vol. 42.
- 유옥희, 1999, 「芭蕉의 ‘사비’ 小考」, 日本學誌, Vol.19.
- 윤명원, 1988, 「한국 전통음악에 나타난 한(恨)의 음악적 구조」, 韓國民俗學, Vol.30 No.1.
- 윤범모, 2008, 「고유섭의 한국미로 다시 읽기」, 인물미술사학, Vol14.
- 윤성현, 2008, 「신석초 시에 드러난 고전의 현대적 변용」, 韓國 詩歌研究, Vol.24.
- 이도흙, 2003, 「한국예술의 심층구조로서 情과 恨의 아우름-화쟁사상을 중심으로」, 美學·藝術學研究, Vol.17.
- 이유미, 손연아, 2016, 「동아시아, 서양의 자연의 의미와 자연관 비교 분석」, 한국과학교육학회지, Vol.36 No.3.

- 이적옥 외, 2011, 「와비-사비의 일상미학적 해석을 통한 실내디자인의 표현특성에 관한 연구」, 한국실내디자인학회논문집, Vol.20 No.3,
- 이주영, 「한국적 미의식의 다양성과 유형별 분류에 대한 연구」, 美學·藝術學研究, Vol.34.
- 이호열, 1990, 「恨의 意味 規定」 論文集, Vol.5.
- 정병훈, 2011, 「포스트모더니즘과 한국의 풍류」 민족미학, Vol.10.
- 정우봉, 1996, 「조선후기 시론에 있어 興과 그 연관개념」, 民族文化研究, Vol.29.
- 조동일, 1980, 「민족문화연구의 과제와 방향」, 민족문화연구총서, Vol.6.
- 조송식, 2002, 「중국미학과 예술의 특징」, 조형미술논문집, Vol.2.
- 천이두, 1990, 「한국적 한의 구조와 기능에 대하여」, 國語 國文學 研究, Vol.13.
- 최병길, 1995, 「고유섭의 미의식 연구」. 동서철학연구, Vol.12 No.1.
- 최상은, 2010, 「19세기말·20세기초 민요<흥타령>의 수용과 變改 양상」, 새국어교육, Vol.85.
- 최수현, 김민자, 1994, 「복식의 미적 범주」, 服飾, Vol.23.
- 최승호, 1994, 「신석초 시와 ‘멋’의 미학」, 冠嶽語文研究, Vol.19 No.1.
- 河原由紀子, 1970, 「中世の色彩美感-わび・さびを中心に」, 複式美學, Vol.9.