

중국정원의 미학

- 조영과 감상의 미적 경계를 중심으로

이유직* · 조정송**

* 밀양산업대학교 조경학과 · ** 서울대학교 조경학과

The Aesthetics of Chinese Garden

- with special reference to 'Yi Jing' -

Lee, Yoo-Jick* · Cho, Jung-Song**

* Dept. of Landscape Architecture, Miryang National University

** Dept. of Landscape Architecture, Seoul National University

ABSTRACT

The traditional gardens of China were constructed on the basis of the common aesthetic consciousness between designers and users. As designers and users communicated each other through the medium of garden, they give suggestions to our design and appreciation of modern landscape architecture.

The traditional gardens of China pursued to reach the state of *Yi Jing*(意境), and this state formed the keynote of the whole field of Chinese culture. *Yi Jing* is the aesthetic state of a work of art which produces a great impression on appreciator. This aesthetic theory originated in Pre-Qin Era, and established in Tang-Dynasty. After this, this theory become the very important aesthetic category of Chinese aesthetics.

Yi Jing is the process from conception to appreciation, and requires the three parts of designer, a work of art, and appreciator. To reach *Yi Jing*, designers must be well grounded and persevere in their efforts. They also had to have the ability of corresponding the inner order of environment and landscape, and expressing their own feelings and emotions into gardens. So ultimately, they were in pursuit of constructing the gardens as if something naturally created. The garden itself is the meeting place of designers and users. The purpose of designing the gardens is not only having the various components, but giving the space in which users can think of life, nature, history, and cosmos. In order to do this, designers design the real landscape and non-visual landscape. This design can give appreciators more fertile imagination. Appreciation perfects the *Yi Jing* of gardens. *Yi Jing* is created by co-work of artist and appreciator with common aesthetic consciousness and sense. Therefore, it is subjective, and it may be vary with man and time.

I. 서론

우리들은 정원에서 무엇을 느끼며 어떻게 경험하는가? 정원이 지니는 가치, 의미, 효용성 등을 일상적이고 무의식적으로 받아들이는 단순한 이용자의 입장에서 한 걸음 더 나아가 보다 적극적으로 정원을 이용하고, 음미하고, 탐방하고, 감상하려할 때, 우리들은 막상 그곳에서 무엇을 보고, 느끼고, 경험해야 하는지에 대해 당혹스러워할지도 모른다. 이러한 점은 전통정원을 방문할 때 더욱 그러할 것이다.

반대로 설계가들은 정원을 설계함에 있어서 그 정원을 이용하는 사람들이 무엇을 느끼고 경험하도록 의도하는가? 그리고 그러한 의도를 어떠한 방법으로, 어떠한 매개체를 통하여 이용자들에게 전달하려고 노력하는가? 이러한 질문은 설계개념(design concept)이나 설계언어(design language), 설계방법(design method)에 관한 문제이기도 한데, 이에 대해서도 선뜻 대답하기란 쉽지 않을 것이다. 그렇지만 분명한 것은 설계가들은 자신의 설계의도를 작품속에 끊임 없이 구현하며, 그리고 그러한 의도가 정원이 완성되고 난 후 그 곳을 이용하는 사람들에게 전달되었는지 항상 궁금증을 가진다는 점이다.

중국 항주(杭州)의 서호(西湖)에는 십경(十景)이 있다. 그곳을 찾는 관광객들의 행태중에서 재미있는 점은 십경 자체만큼이나 십경을 새겨넣은 돌덩어리에도 관심을 가진다는 점이다. 예를 들어, 관광객들은 서호십경중의 하나인 '평호추월(平湖秋月: 고요한 호수 위에 떠오른 가을밤의 달)'을 방문하고는 '가을밤 달빛 아래의 고요한 호수'를 떠올리기 보다 '平湖秋月'이라 새겨진 석탑 앞에서 열심히 사진을 찍는 것이다. 돌덩어리를 배경으로 그 앞에서 사진을 한 장 찍으면 십경중의 하나는 감상한 것이 되고, 시간에 쫓긴 관광객들은 아직 못다본 남은 십경을 찾아 급히 떠나는 것이다. 물론 다음의 행선지에도 예의 십경을 새긴 석탑은 서있고 그

앞에는 관광객들이 몰려있다. 우리 나라 경상북도 예천군 용문면에는 초간정(草澗亭)이란 정자가 있다. 계류가 휘어져 넓은 수면을 이루는 강가 바위 위에 단정히 앉아 있는 이 정자는 주변의 빼어난 지형과 잘 보존된 수목과 어우러져 한 폭의 그림같은 훌륭한 경관을 연출하고 있다. 아마도 이 정원을 찾는 이라면 누구든지 탄성과 함께 이 장면을 카메라에 담으려할 것이다. 그러나 반대로 정자마루에 올라앉아 조금 전까지 내가 서있던 곳을 보게되면 우려와 실망감을 느끼지 않을 수 없게 된다. 밖에서 나의 관람을 도왔던 콘크리트로 만든 인조목 의자, 그 주변으로 드러난 나지, 쓰레기 등의 정돈되지 못한 장면이 시야에 들어오기 때문이다. 요컨대 정자는 내부에 앉아 외부의 경관을 감상하는 것이 주된 목적인 시설임에도 불구하고 사람들은 외부에서 정자를 바라다보는 경관에만 신경을 쓰고 있는 것이다.

이러한 단적인 예에서 살펴볼 수 있듯이 정원이나 경관을 감상하고 경험하는 우리들의 방식은 무엇인가 서툴고 미숙하며, 그 시점 또한 '실존적 내부자(existential insider)'의 관점보다는 '떨어져 있는 외부자(detached outsider)'적이고 관광객적인 관점¹⁾이 우선되고 있는 것 같다. 경관이라는 한 권의 책을 이해하기 위해서는 그 쓰여진 문법에 따라 읽고, 행간의 숨은 뜻을 찾을 수 있는 독서법이 필요한 것이다. 경관을 읽기에 서툴었기 때문에 글로 쓰여 돌에 새겨진 경관 아닌 경관에 집착했던 것이며, 十景을 만나절에 독파하려는 시도나 정자를 관상의 대상으로서만 여기고 있는 것 등은 모두 다분히 외부자적이고 관광객적인 발상의 한 단면인 것이다. 정원을 감상함에 있어서 감상자들의 이러한 미숙한 태도는 전통정원을 둘러싸고 설계와 감상의 시대적인 차이에서 오는 것일 수도 있고, 조경분야의 평론이나 비평이 아직은 활발하지 못하여 일반인들의 정원문화 이해에 길잡이 역할을 하기에 미흡하기 때문일 수도 있다.

1. Bourassa, Steven C. (1991). *The Aesthetics of Landscape*, London: Belhaven Press, p.3, pp.6-8, pp.27-28.

그러나 감상자의 미숙은 하나의 드러난 현상일 뿐이며, 그 이면에는 정원을 둘러싸고 설계와 감상사이에 어떤 괴리가 있기 때문인 것으로 판단된다. 만약 설계와 감상사이에 어떠한 양태의 상호 의사교환방식이 존재한다면, 다시 말해 오늘날 설계가들이 설계개념, 설계언어, 설계방법이라 부르는 것들을 감상자들과 공유할 수 있다면, 그리고 그 사이에서 평론이나 비평의 집단이 양자의 의사소통을 도와 두 집단의 입장을 적당히 조화시킬 수 있다면 정원을 둘러싼 이러한 괴리는 상당히 해소될 수 있을 것이다.

이런 측면에서 중국의 전통정원은 시사하는 바가 크다. 중국의 전통정원은 그것을 둘러싸고 있는 주체들 사이에 공통적인 미적 경험을 기반으로 하고 있다. 이러한 미적 공통분모는 정원예술만의 독특한 방식이 아니며 중국예술 전반을 관류하고 있는 미의식인데, 이것이 바로 예술가와 감상자의 미적 경계(境界), 즉 '의경(意境)'인 것이다.

중국 전통정원이 중국미학사에 있어서 가장 큰 특징은 의경의 창조를 중시하였다는 점이며, 중국 고전미학의 의경설은 원림예술(園林藝術)과 원림미학(園林美學)²⁾속에 독특하게 구현되었다. 중국 전통정원의 미는 개별적인 건축물의 미가 아니라 의경의 미이며 의경의 창조와 감상은 중국정원미학의 중심내용을 이룬다.³⁾ 그러므로 이에 대한 연구는 중국의 전통정원을 이해하는데 중요한 안목을 제공해 줄 뿐만 아니라 우리들의 전통정원과 정원문화를 되돌아보는데 커다란 기여를 할 것이다.

본 연구는 중국미학의 독특한 범주중의 하나인 의경을 대상으로 의경설의 역사적 전개와 특징을 살펴보고, 중국정원에 구현된 의경의 내용과 그 구현방법을 검토함으로써 중국 전통정원의 설계와 감상의 미적 경계를 고찰하고자 한다.

II. 의경설의 전개와 내용

의경은 주관과 객관, 허와 실, 情과 景, 그리고 意와 境이 통일됨으로써 유한에서 무한으로 나아가 감상자로 하여금 깊은 감동을 주는 예술경계이다. 의경은 한편으로 경계(境界)라고도 하는데, 당대에 이르러 탄생되었지만 그 사상적 근원은 노자와 장자의 미학에까지 거슬러 올라간다.

선진시대(先秦時代)에 등장한 '象'의 개념은 순수문학예술의 흥성, 발전시기인 위진남북조(魏晉南北朝)시대에 이르러 '의상(意象)'의 개념으로 발전하였으며 이때부터 종래의 철학적 개념이 문학과 예술에 적용되기 시작하였다. 그 뒤 당대에 이르러 시가의 발전과 함께 불교 선종의 영향으로 '境'이라는 새로운 심미범주가 등장하였는데 이로써 의경설의 탄생을 보게 되었다. 이러한 의경은 중국미학사에 있어서 대단히 중요한 범주으로써 많은 문학이론과 회화이론 등에서 그 단초가 발견되며, 『원야(園冶)』와 같은 조경분야의 정원이론서 속에도 함축되어 있다.

1. 의경설의 근원

선진시대의 사상 중에서 『주역』과 노장사상은 의경설의 형성에 기초가 되었다. 『주역·계사전(繫辭傳)』은 '象'이라는 범주를 도출하여 대단히 중요한 규정을 내렸다.

공자는 말하기를 “글은 하고자 하는 말을 다 표현해 내지 못하고, 말은 가지고 있는 뜻을 다 표현해 내지 못한다. 그렇다면 성인의 뜻은 볼 수가 없는가?” 공자는 또말하기를 “성인은 상을 세워 그 뜻을 다 표현해 내고, 괘를 만들어 진정과 거짓을 다 드러낸다”고 하였다. (子曰: “書不盡言, 言不盡意. 然則, 聖人之意其不可見乎?” 子曰: “聖人立象以盡意, 設卦而盡情偽, ...”, 『周易·繫辭傳』上)

2. 余樹勛 (1987), 『園林美與園林藝術』, 北京: 辭學出版社. ; 劉天華 (1989), 『園林美學』, 昆明: 雲南人民出版社. ; 金學智 (1990), 『中國園林美學』, 南京: 江蘇文藝出版社. ; 王毅 (1990), 『園林與中國文化』, 上海: 上海人民出版社. ; 越春林 主編 (1992), 『園林美學概論』, 北京: 建築工業出版社. 참고.
3. 葉郎 (1985), 『中國美學史大綱』, “明清園林美學”, 上海: 上海人民出版社, p.441.

그 일컫는 이름은 적지만, 취한 종류는 많다. 그 뜻은 심원하고, 그 문사는 문채로우며 그 말은 곡진하면서도 다 들어맞고, 그 내용은 방대하면서도 은미하다. (其稱名也小, 其取類也大, 其旨遠, 其辭文, 其言曲而中, 其事肆而隱, ... 『周易·繫辭傳』下)

이것은 논리적인 언어로는 인간의 사상이나 감정을 다 표현해 내기에 한계가 있지만, 형상으로는 충분하고 완전하게 표현해 낼 수 있다고 하여 '상'에 대해 중요성을 부여한 것이다. 그리고 이러한 상은 작은 것으로 큰 것을 비유하고, 적은 것으로 많은 것을 통괄하고, 이것으로 말미암아 저것에 이르고, 가까운 것에 말미암아 먼 것에 이르는 그러한 특징을 가진다는 것이다.

『주역』의 이러한 '상을 세워 그 뜻을 다 표현해 낸다[立象以盡意]'는 명제는 비록 패를 말하는 것이었지만 인식론의 측면에서 본다면 형상[象]과 개념[言]을 구분시켰고, 형상을 사상이나 정감[意]과 연계시켰다는 점에서 의의가 있으며, 개별형상으로 일반을 표현하고, 단순형상으로 풍부한 것을 표현하고, 유한형상으로 무한을 표현하는 예술형상의 특징과도 관련된다 하겠다. 아울러 후세 사람들이 예술형상의 심미특징을 파악하는데 커다란 영향을 주었다.⁴⁾

한편, 노자(老子)는 다음과 같이 말하였다.

도를 도라고 말한다면 늘 그러한 도가 아니다. 이름 붙일 수 있는 이름은 늘 그러한 이름이 아니다. 無는 천지의 처음이고, 有는 만물의 어머니다. ... 이 둘은 같은 것이다. (사람의 앞으로) 나와서 이름을 달리했을 뿐이다. (道可道, 非常道; 名可名, 非常名. 無, 名天地之始; 有, 名萬物之母. ... 此兩者同, 出而異名. 『老子』第一章)

천하의 만물은 유에서 생기고 유는 무에서 생긴다. (天下萬物生於有, 有生於無. 『老子』第四十章)

도는 하나를 낳고, 하나는 둘을 낳고, 둘은 셋을 낳는데, 셋은 만물을 낳는다. 만물은 음을 등에 지

고 양을 품에 안고, 충기(沖氣)로 조화를 이룬다. (道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物. 萬物負陰而抱陽, 沖氣以爲和. 『老子』第四十二章)

‘道’는 노자철학의 중심범주이자 최고의 범주이다. ‘천지의 시작’이라는 국면에서 말한다면 도는 ‘무’이고, ‘만물의 어머니’라는 국면에서 본다면 도는 ‘유’이다. 그렇지만 무와 유는 결코 서로 다른 두 개가 아니다. 그것은 바로 도에서 나온 것이기 때문이다. 다시 말해, 도는 ‘무’와 ‘유’, 이 두 가지 속성을 모두 갖고 있다. 도는 무한과 유한의 통일이며 혼돈과 차별의 통일인 것이다.⁵⁾

『노자』에서 ‘氣’와 ‘象’은 道와 긴밀한 관계의 범주이다. 도는 혼돈의 ‘기’(一)를 낳고 혼돈의 기는 음·양의 二氣로 분화된다. 음·양의 二氣는 서로 작용하여 화합한 상태(三)를 형성하고, 만물은 바로 음·양의 二氣가 서로 통하고 화합하는 가운데에서 생겨나는 것이다. 따라서 만물의 본체와 생명은 곧 기이며 도인 것이다. 만물의 본체와 생명이 도이며 기이므로 상(사물의 형상) 역시 도와 기를 벗어날 수는 없다. 만일 도와 기에서 벗어난다면 본체와 생명을 잃어버리게 되고 전혀 무의미해 진다.⁶⁾

이러한 사상은 위진남북조시대에 이르러 미학가들로 하여금 심미객체(미적 대상)가 고립적이거나 유한한 상은 결코 아니라는 점을 느끼게 하였으며, 미적 관조 또한 고립되고 유한한 상에 대한 관조가 아니라 상에 대한 관조에서부터 도에 대한 관조로 나아가야 한다는 점을 깨닫게 하였다.

장자(莊子)는 노자의 사상을 계승하여 상에 대해 보다 진일보한 개념을 제출하였다. 『장자』에는 다음과 같은 우언이 있다.

황제가 적수(赤水)의 북쪽에서 노닐고, 곤륜산(崑崙山) 언덕에 올라 남쪽을 관망하고 돌아오다가 현주(玄朱)를 잃어버렸다. 그리하여 지(知, 지혜로운 자)를 시켜 그것을 찾게 했으나 찾지 못하였고, 이

4. 葉郎 (1985), pp.70-73. ; 張家驥 (1991), 『中國造園論』, 太原: 山西人民出版社, pp.153-155.

5. 葉郎 (1985), pp.24-26.

6. 葉郎 (1985), pp.26-27.

주(離朱, 눈이 밝은자)로 하여금 찾게 하여도 찾지 못하였고, 곽후(曷, 말 잘하는 자)를 시켜 찾게 하여도 찾지 못했다. 마침내 상망(象罔)으로 하여금 찾게 하니 상망이 곧 찾아내었다. 이에 황제가 말하였다. "이상하다! 상망이어야 찾을 수 있다니!"⁷⁾

여기서 현주는 道나 眞을 상징하고 지는 사려 내지 이지(理智)를, 이주는 시각을, 곽후는 언변을, 상망은 유형과 무형, 허와 실의 결합을 각각 상징한다. 그러므로 이 우언은 이 지나 사려, 시각, 언변 등으로는 도에 이르지 못하고 상망(象罔)만이 도에 이를 수 있다는 점을 말하고 있는 것이다. 이것은 도의 표현에 있어서 형상이 언변(概念, 論理)에 비해 더욱 우월한데, 이 형상은 단지 유형적인 형상(離朱)이 아니라 유형과 무형이 서로 결합된 형상(象罔)임을 강조하는 것이다.⁸⁾

다시 말해, 개념(言)은 생각이나 감정을 다 표현해 낼 수 없거나 불충분하지만 형상은 가능하다 고 말한 『주역』의 견해에서 한 걸음 더 나아가 장자는 이러한 형상이 단지 유형적 형상(象)이므로 반드시 유형과 무형이 상호 결합한 형상(象罔)이어야 하고, 그래야만 우주의 진리, 다시 말해 도를 표현할 수 있다는 것이다. 그러므로 장자의 이 우언은 노자의 유, 무, 허, 실의 개념으로 『주역』의 '언불진(言不盡意)', '입상이진(立象以盡意)'의 명제에 대해 진일보한 규정을 내린 것이라 할 수 있다. 노자, 장자의 이러한 사상은 중국고전예술에 있어서 의경의 창조에 대단한 영향을 주었으며, '도'와 '상망'은 의경설의 사상적 근원을 이루고 있다.

2. '의상'과 '상의'

위진남북조시대의 미학은 위진현학(魏晉玄學)의 영향을 깊이 받았는데, 이것은 다시금 노장미학의 부흥을 가져왔다. 그 중에서 왕필(王弼)⁹⁾은 도가적 사상에 입각한 '득의망상(得意忘象; 정신을 터득한 후 형상은 버림)'을 제기하여 『주역』과 노장의 사상을 보다 구체화하였다.

무릇 象이란 것은 意에서 나온 것이고, 言이란 것은 상을 밝히는 것이다. 의를 극진히 함에는 상만한 것이 없고, 상을 극진히 함에는 언만한 것이 없다. 언은 상에서 오는 것이므로, 언을 자세히 탐구하게 되면 상을 알 수 있게 된다. 상은 의에서 나온 것이니, 상을 자세히 탐구하게 되면 의를 알 수 있게 된다. 의는 상으로 극진하게 하고, 상은 언으로 나타낸다. 그러므로 언이란 단지 상을 표명하는 수단이고, 상을 얻게 되면 언은 잊어야 한다. 상이란 의를 담아 놓은 수단이므로 의를 얻게 되면 상은 잊어야 한다. 마치 울가미는 토끼를 잡는 공구이므로 토끼를 잡게 되면 울가미는 필요없게 되며, 통발은 물고기를 잡는 공구이므로 물고기를 잡게 되면 통발은 필요 없게 되는 이치와 같다. 그렇다면 즉 언이란 상의 울가미 같은 것이며, 상이란 의의 통발같은다고 할 수 있다. 그러므로 언에 집착하면 상을 알 수 없고, 상에 집착하면 의를 알 수 없게 된다. 상이 의에서 나왔음에도 상에 집착하면 집착하고 있는 그것(象) 자체도 이미 본래의 상이 아니다. 언은 상에서 나왔음에도 언에 집착하게 되면 집착하고 있는 그것(言) 자체도 이미 본래의 언은 아니다. 그러므로 상에 집착하지 않는 자만이 [忘] 의를 알 수 있으며, 언에 집착하지 않는 자만이 상을 얻을 수 있다. 의를 알았다면 언에 집착하지 않은 것이며, 상을 알았다면 언에 집착하지 않은 음에 있다. 그러므로 상을 세워서 그 의를 극진히 하면서도 상에는 집착하지 말 것이며, 획을 중첩해서 그 진실을 다 실은 것이니, 획은 잊어도 된다.¹⁰⁾

7. 皇帝游乎赤水之北，登乎崑崙之丘而南望，還歸，遺其玄珠。使知索之而不得，使離朱索之而不得，使曷 索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。皇帝曰：“異哉！象罔乃可以得之乎！”（『莊子·天地』）

8. 葉郎 (1985), pp.130-133.

9. 王弼 (226-249)：後漢의 비판사상가. 자는 輔嗣이며, 魏의 山陽(오늘날의 河南省 焦作市) 사람이다. 尚書郎을 지냈는데 24세에 사망하였다. 何晏, 夏侯玄 등과 현학의 청담한 풍조를 열었다. 저작으로는 「周易注」, 「周易略例」, 「老子注」, 「老子指略」이 있다.

10. 夫象者，出意者也；言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。猶蹄者所以存兔，得兔而忘蹄；筌者所以在魚，得魚而忘筌也。然則，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故，存言者，非得象者；存象者，非得意也。象生於意而存象焉，則所存者乃非其象也；言生於象而存言焉，則所存者乃非其言也。然則忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故入象以盡意，而象可忘也；重畫以盡情，而畫可忘也。（『周易略例·明象』）

여기서 언과 상의 관계는 물질을 표현하는 수단인 언어 등과 그것이 표현하는 형상의 관계로 이해할 수 있으며, 상과 의의 관계는 형상과 그것이 상징하는 의미의 관계로 이해할 수 있다. 언과 상은 각각 상과 의를 표현하는 수단이므로 상과 의를 극진히 함에는 언과 상만한 것이 없다. 그렇지만 언과 상은 그 자체가 목적이 아니므로 언과 상에 집착하면 상과 의를 알 수 없게 된다. 상을 안다함은 언에 집착하지 않음(忘言)에 있는 것이며, 의를 얻기 위해서는 상은 잊어야(忘象) 하는 것이다.

이러한 왕필의 '득의망상'은 미학적인 측면에서 본다면 미적 주체의 심미관조내지는 감상 방식에 커다란 영향을 준 것으로 판단된다. 이것은 두가지 측면에서 살펴볼 수 있는데, 첫째, 심미관조는 유한한 물상(物象)을 초월한다는 점이다. 심미관조는 당연히 유한하고 구체적인 물상에 대한 관조이지만, 그러한 유한한 물상에만 대상이 국한되는 것이 아니라 무한한 우주, 역사, 인생으로까지 확대된다. 그러므로 사람들의 심미관조 중에 얻은 미감에는 깊은 우주감과 역사감과 인생감이 포함된다. 둘째, 심미관조는 거의 개념(言語)의 초월로 표현된다. 다시 말해 사람들이 심미관조 중에 획득한 우주, 역사, 인생에 대한 느낌과 깨달음은 종종 언어로 표현하기에 불가능할 수도 있다는 점이다. 이러한 '득의망상'의 견해는 '의'와 '상'의 관계를 더한층 깊이 논의함으로써 '입상이진의'의 명제를 진일보시켰다는 의의가 있으며, 미학영역에 있어서 '상'의 범주가 '의상(意象)'의 범주로 전환됨을 촉진하였다.¹¹⁾

미학범주로서 '의상'은 유협(劉勰)¹²⁾의 『문심조룡(文心雕龍)』에서 가장 최초로 등장한다. '의상'이라는 명사는 작가의 머리 속에 그려진 의상과 작품속에 구현된 의상의 두 가지 의미를 함축하는데, 유협은 작가가 머리속에 그리

는 예술구상의 측면에서 의상의 범주를 제출하였다. 『문심조룡』 신사(神思)편에는 다음과 같은 언급들이 있다.

생각은 미묘한 것이어서 정신은 사물과 함께 노닌다. (思理爲妙, 神與物游)

숙련된 작가는 성물을 쫓아 붓을 휘두르고, 독창적인 장인은 의상을 살펴 도끼를 움직인다. (玄解之宰, 尋聲律而定墨; 獨照之匠, 窺意象而運斤)

정신은 물상과 접촉하여 감정의 변화가 잉태된다. (神用象通, 情變所孕)

유협이 제시한 의미는 예술의 구상활동 중에 외물의 형상과 시인(詩人)의 정취가 하나로 결합되는 것이다. 다시 말해, 시인은 구상을 함에 있어서 외물형상을 빌어 상상의 날개를 펼치게 되는데, 외물에 대한 정취가 가득해지고 뜻이 넘쳐흐를 때 외물은 시인의 정의(情意)속에 잉태되어져 심미의상을 이루게 된다는 것이다.¹³⁾

이러한 구상이 바로 '정신이 사물과 함께 노닌다[神與物游]' 상태인 것이다. 이것은 장자가 말하는 인간과 자연이 하나로 합일하여 화해하는 자유정신이자 심미관조 중에 외계의 경물이 촉발하여 일으키는 인간의 감정과 그 경물이 융합된 정신상태인 것이다. 그러므로 의상은 '정신이 물상과 접촉하여 감정의 변화가 잉태한' 산물이다. 다시 말하면 '신여물유'하는 중에 외계경물의 형상과 주체의 정감이 상호교용하여 형성된 주체의 정감이 충만한 형상이 바로 의상인 것이다.¹⁴⁾ 의상이 제시하고 있는 이러한 외물형상과 시인의 정감과의 결합문제는 의경설의 기본특징인 '정과 경의 교용[情景交融]'에 대해 직접적인 영향을 주었다.

한편으로 '득의망상'의 '망상'으로 말미암아 '상외(象外)'라는 개념이 등장하여 또하나의 흐름을 형성하였다. '상외'라는 명사가 미학적

11. 葉郎 (1985), pp.192-194. ; 張家驥 (1991), pp.158-160.

12. 劉勰 (?-520) : 齊, 梁시대의 문학이론가. 자는 彦和. 東莞 사람으로 박식하였다. 만년에는 이름을 慧地로 바꾸고 출가하였다. 저서로 『文心雕龍』이 있다.

13. 葉郎 (1985), pp.72-73.

14. 張家驥 (1991), pp.162-163.

인 측면에서 최초로 사용된 것은 사혁(謝赫)¹⁵⁾의 『고화품록(古畫品錄)』에서이다.

만일 물체에 구속되면 그 정수를 보지 못하지만, 형상 밖에서 높은 뜻을 취하게 되면 그 미묘함이라 하겠다. (若拘以體物, 則未見精粹; 若取之象外, 方厭膏腴, 可謂微妙也.) 『古畫品錄』

사혁이 말하는 것은, 화가들은 유한하고 고립되어 있는 물상에 머물러서는 안되고 유한한 '상'을 돌파하여 유한에서 무한으로 나아가야 하는데, 이렇게 창조하여 그린 형상은 우주의 본체와 생명의 '道' [氣]를 구현할 수 있으며 미묘한 경지에 이르게 된다는 것이다. 이것이 바로 그가 말한 '기운생동(氣韻生動)'이기도 하다.¹⁶⁾ 사혁이 말한 '상외'는 유한적인 상에 대한 돌파이나 완전히 상을 벗어난 것은 아니었다. 상외 또한 상이므로 '상외지상(象外之象)'인 것이다.¹⁷⁾ 이러한 그의 '형상 밖에서 구하다(取之象外)'는 당대 미학에 있어서 境의 범주에 대해 직접적인 영향을 주었다.

3. 의경설의 탄생

의경이라는 용어와 함께 '境' 또는 '境界'라는 용어도 많이 사용되는데 경계는 의경과 같은 의미이다.¹⁸⁾ 경과 경계는 위진시대 이후 불경을 번역하는 가운데 보편적으로 사용되던 용어로서 불교 또한 의경설의 형성에 커다란 영향을 주었다. 특히 돈오(頓悟)를 숭상하는 선종의 직

관적이고 초시공적이며, 초공리적인 감수 및 체험의 방식은 중국예술과 의경이론의 형성에 직접적인 영향을 주었으며, 예술구상 단계에서 직각관조(直覺觀照)의 사유방식이나 자연스러움, 간결, 함축 등과 같은 표현방식 등도 선종의 영향에 힘입은 바가 크다고 하겠다.¹⁹⁾

아울러 위진남북조시대에 등장한 '의상'도 당대에 이르게 되면 예술본체를 나타내는 범주로서 보편적으로 사용되었는데, 당대의 이론가들은 이보다 한 걸음더 나아가 그 당시의 시가 예술의 수준 높은 발전과 풍부한 예술경험을 바탕으로 '境'이라는 새로운 미학범주를 창출하였다. '境'이 미학범주로 제출됨은 의경설의 탄생을 가리킨다.²⁰⁾ 境을 미학범주로 다룬 것은 왕창령(王昌齡)²¹⁾의 [시격(詩格)]이 처음이다. 그는 다음과 같이 말하였다.

시에는 세 가지 경이 있는데 첫째가 물경(物境)이다. 산수시를 지으려 할 때 천석운봉(泉石雲峰)의 경계 중 아주 아름답고 빼어난 것을 펼쳐서, 그것을 마음에 영묘하게 하고, 몸을 경계에 두며, 경계를 마음에서 응시하여, 분명히 자기의 소유로 만들고, 그런 연후에 생각을 하여서 경상(境象)을 분명히 하기 때문에 대상을 pinpoint하게 묘사할 수 있게 되는 것이다. 둘째, 정경(情境)이다. 즐기고 놀고, 근심하고 원망하는 이 모든 것들이 뜻에서 베풀어지고 몸에 머물게 된 뒤에 생각을 구사하게 되면 깊이 그 정을 체득할 수 있다. 셋째 의경(意境)이다. 이 역시 천석운봉을 뜻에 베풀어서 마음에서 생각을 하여 그 진수를 체득하는 것이다.²²⁾

왕창령은 境을 물경, 정경, 의경으로 구분

15. 謝赫 (500년경-535년경 활동) : 南齊시대 화가이자 이론가. 정확한 생졸년, 출신지, 경력은미상이다. 六法을 제시한 『古畫品錄』을 저술하였다.
16. 葉郎 (1985), pp.268-269.
17. 이것은 이 시대의 불교 이론가들이 말한 '象外'의 숨意와는 같지가 않다. 당시의 佛僧들도 종종象外를 말하였는데 이것은 '形象'을 빌려 전달한 불교의 이치를 가리키는 것이었다. 즉 象外는 형상을 빌어 전달되는 眞과 理를 가리켰다. 이들이 말한 상의는 『周易』에서부터 王弼에 이르기까지 말한 '立象以盡意'의 '意'였다. (葉郎 (1985), p.269.)
18. 葉郎 (1985), p.612.
19. 葛兆光 (1988), 『禪宗與中國文化』, 上海: 上海人民出版社, pp.149-204. ; 張家驥 (1991), p.165.
20. 葉郎 (1985), p.265.
21. 王昌齡 (698-757?) : 당대의 시인. 자는 少伯이며 太原(오늘날의 산서성에 속함)인이다. 저술로는 『王昌齡集』이 있으며, 시를 논한 저작으로 『詩格』과 『詩中密旨』가 있다.
22. 詩有三境, 一曰物景, 欲爲山水詩, 則張泉石雲峰之境極麗艷秀者, 神之于心, 處身于境, 視境于心, 鑒然掌中, 然後用思, 了然境象, 故得形似. 二曰情境, 娛樂愁怨皆張于意而處于身, 然後馳思, 深得其情. 三曰意境, 亦張之于意而思之于心, 則得其眞矣. (王昌齡 『詩格』)

하였는데, 물경은 자연산수의 경계를 가리키며, 정경은 인생경력의 경계를 가리키며, 의경은 내심의식의 경계를 가리킨다. 물론 여기에서의 의경은 의경설에서 말하는 의경과는 다른 것인데, 왕창령이 말하는 의경은 境의 한 종류로써 심미객체에 속하는 것으로 파악할 수 있으며 의경설에서 말하는 의경은 특별한 심미의상으로 '義(작자의 情意)와 '境(왕창령이 말한 세 가지 境을 합친 의미)'이 결합한 것을 가리킨다고 하겠다.²³⁾

이와 같은 '境'이라는 미학범주를 보다 구체적으로 가장 명확하게 규정한 인물은 유우석(劉禹錫)²⁴⁾이다. 그리고 유우석의 견해와 밀접한 것은 사공도(司空圖)²⁵⁾의 견해이다. 이들은 각각 다음과 같이 말하였다.

시란 문장의 정수인가? 뜻을 얻으면 말은 잊는 것이므로 미묘해서 잘하기 힘들며, 경은 상밖에서 생기므로 정치해서 화답하는 경우가 적다. (詩者, 其文章之蘊邪? 義得而言喪, 故微而難能, 境生于象外, 故精而寡和. 劉禹錫, 『董氏武陵雜記』)

상밖의 상이나 경치밖의 경치를 어찌 쉽게 말할 수 있겠는가? (象外之象, 景外之景, 豈容易可譚哉? 司空圖, 『與極浦書』)

즉, 유우석은 '境은 상외에서 생겨난다[境生于象外]'고 하였다. 그런데 당대의 상외는 위진 남북조시대의 형상을 빌려 나타낸 진리 또는 형상을 통해 나타내는 심미주체의 '意'를 가리키는 것이 아니라 무형과 유형, 허와 실이 결합된, 유한성을 극복하고 무한으로 나아가는 심미대상으로서의 상을 가리킨다. 그러므로 이러한 상은 사공도가 말한 '상외지상, 경외지경(象外之象, 景外之景)'과 일치하는 것이며, 그리고 이

러한 '상'에서 '境'이 생긴다는 것이다.

상외지상, 경외지경은 장자가 말했던 상망인 것이며, 유우석이 말한 '경이 상밖에 생기다[境生于象外]'의 境인 것이다.²⁶⁾ 그러므로 의경은 고립된 물상을 표현하는 것이 아니라 허실이 결합되고 자연의 기운생동적인 경관을 표현하는 것이며 우주의 본체와 생명의 道(氣)를 표현하는 것이다. 이것이 의경의 미학적 본질이다.²⁷⁾

Ⅲ. 중국정원의 의경

중국의 예술가들은 유한한 대상을 뛰어넘어 일종의 '상외지상'과 '경외지경'을 추구하였으며, 이러한 '상외지상'과 '경외지경' 가운데 그들이 전체 인생에 대해 느낀 바를 표현하였다. 중국 전통정원의 가장 큰 미학적 특징도 이러한 의경이 있다는 점인데, 이것은 개별적인 건축물의 미나 시아에 들어오는 부분적인 풍경의 미가 아니라 유한한 대상을 뛰어넘어 무한한 시간과 공간으로 이끄는 의경의 미라고 할 수 있다.²⁸⁾

이러한 의경은 창작구상에서부터 감상에 이르는 하나의 과정이며, 그것은 반드시 예술가(관조, 명상, 창조)와 작품(중개)과 감상자(감상 중에 재창조하는 식의 연상)의 세부분이 있어야 비로소 생겨난다. 아울러 의경은 작품을 매개로 하여 반드시 기본적으로 서로 같은 문화심리를 갖추고 일정한 심미능력을 갖춘 예술가와 감상자의 공동창조에서 나오게 되는 것이다.²⁹⁾ 그러므로 의경의 완전한 구현은 작자와 작품과 감상자의 세 측면이 어우러질 때 가능해진다.

23. 葉郎 (1985), pp.267-268.

24. 劉禹錫 (772-842) : 자는 夢得, 河南省 洛陽인이다. 저술로는 『劉賓客集』이 있다.

25. 司空圖 (837-908) : 당말의 시인이자 詩論家. 자는 表聖, 山西省 永濟인이다. 黃巢의 난이 일어난 후 中條山의 王官谷에 은거하여 호를 知非子, 耐辱居士라 하고 독서로 일생을 보냈다. 저서로 『司空表聖文集』 10권, 詩集 3권이 있는데, 대표적 저작은 『二十四詩品』이다.

26. 葉郎 (1985), pp.269-270.

27. 葉郎 (1985), p.276.

28. 葉郎 (1994), pp.220-221.

29. 葛兆光 (1988), pp.172-173.

정원의 경우에 있어서도 이러한 점은 마찬가지인데, 정원의 의경은 정원을 매개로 하여 설계가와 정원사이에, 그리고 정원과 감상자(이용자)사이에서 이루어진다. 그러므로 정원의 의경은 설계가가 지니게 되는 경계, 설계가가 조영한 정원 그 자체의 경계, 그리고 이 정원을 감상하는 감상자의 경계로 나누어 생각할 수 있다.

1. 설계가의 의경구현

설계가는 정원을 조영함에 있어서 순수무욕의 정신상태에서 직관을 통해 심미대상인 자연과 인생의 내재적 본질을 포착하고 이러한 관조와 명상과 창조의 과정을 통하여 산과 연못과 나무와 건물이 어우러진 구체적인 형상을 이루어 내게 된다. 이때, 설계가는 머리속에 떠오르는 경계를 정원이라는 형식으로 구현하게 되므로 정원 그 자체는 이미 하나의 객관적인 존재가 되어 버리며, 그 경계는 설계가가 품었던 처음의 경계와 반드시 일치하지 않을 수도 있게 된다. 정원의 경계는 설계가의 경계와 함께 그것을 구현하는 설계가의 능력에 달려 있는 것이다. 우리가 설계가를 평가하는 것은 그가 조성한 정원을 통하여 판단하게 되므로 설계가의 입장에서 본다면 어떠한 의상을 가슴속에 품었느냐 하는 점과 그것을 얼마나 현실적으로 이루어 내느냐 하는 두가지 점이 관건이 된다.

왕국유(王國維)³⁰⁾는 경계를 창조하기 위하여 예술가는 첫째, 고상한 인격과 학문을 수양해야 하며, 둘째, 현실에 대한 깊은 체험과 동시에 객관대상에 대한 미적 체험을 하여야 하고, 셋째, 방법에 있어서 현실모사와 이상화의 창작방법이 통일되어야 하며, 넷째, 선명성, 생

동성, 함축성을 갖춘 작품을 형상화해야 한다고 하였다.³¹⁾ 물론 왕국유의 이러한 견해는 문학작품을 대상으로 분석해 낸 문학이론이지만 정원에 대해서도 시사하는 점이 크다고 판단된다. 정원의 경계를 창조하기 위하여 설계가는 기본적인 소양을 갖추고 수련을 하여야 하며, 이를 바탕으로 자연에 대한과 깊은 관찰과 관조로써 자연의 전형성을 파악하여야 하며, 그리고 최종적으로 이를 구체적으로 정원의 형상으로 구현해 내기 때문이다.

1) 설계가의 소양과 수련

현대의 조경은 계획, 설계, 시공, 감리, 유지관리 등과 같이 과정과 역할에 따라 주체를 분명하게 구별할 수 있다. 그러나 전통적인 방식의 조경으로 갈수록 이러한 구분은 불분명한 특징을 보인다. 그렇더라도 전통정원과 관련하여 생각할 수 있는 주체는 정원의 소유주(主人), 정원의 조영을 주관하는 인물(設計家), 정원을 구체적으로 시공하는 인물(匠人), 완성된 정원의 이용자(鑑賞者) 등으로 나누어 볼 수 있을 것이다.³²⁾ 일반적으로 정원의 소유자는 그 정원의 주 이용자였을 것이며, 장인들은 설계가의 의도와 지시에 따랐을 것이므로 이들 네 주체는 결국 '조영을 하는 집단'과 '감상을 하는 집단'으로 다시 나뉘어 질 수 있을 것이다.

정원의 규모가 작고 그 내용 또한 소박하다면 주인이 모든 역할을 겸할 수 있었겠지만, 첩산(疊山)을 하거나 대규모의 임천(林泉)과 건축물을 조영하는 등 규모가 커지고 구성이 다양해질수록 '조영의 집단'의 도움을 받아야만 가능하였다. 중국의 전통정원에 있어서 전자의 경우에 속하는 정원은 사대부 문인들이나 화가들이 자연 속에서 자연을 관조하고 유희자

30. 王國維 (1877-1927) : 중국의 근대 미학자이자 문예비평가.

31. 柳昌燾 (1996), 『王國維 文藝批評 研究』, 서울大學校 大學院 博士學位論文, p.344.

32. 흔히 이러한 구분을 모호하게 처리하는 경향이 있다. 다시 말해 주인이 설계자인 동시에 시공자였고 이용자였으리라고 막연히 추측하는 것이다. 이러한 점은 전통정원의 설계기법 등을 연구함에 있어서 종종 주인과 관련된 사료들에만 집중하는 경향을 낳기도 한다. 簡文帝의 華林園이나 石崇의 金谷園과 같이 크고 화려했던 정원이 주인 혼자만의 노력으로 이루어진 것은 결코 아닌 것이다.

적한 생활을 하기 위해 조영한 것들이 대표적이다. 이와는 달리 중국황실의 정원(皇家園林)이나 고급관리나 부유한 경제력을 지닌 상인들이 대규모로 조영한 정원 등은 후자의 경우에 속한다고 하겠다. 여기에서 전문적인 설계가의 필요성이 제기된다.

실제로 중국정원에서 언제부터 전문 설계가들이 활동을 하였는지는 분명하지 않다. 명나라 말기에 출간된 『원야(園冶)』에서 계성(計成, 1582-?)은 이미 정원의 소유주와 설계가와 장인을 분명히 구별하고, 설계가의 역할과 성격을 소유주와 장인과 비교하며 밝혔는데,³³⁾ 실제로 계성 자신도 전문 설계가로서 활동하였다.³⁴⁾ 이 시대에는 계성 외에도 장남원(張南垣), 장연(張然) 부자와 같은 조경가들과 문진형(文震亨, 1685-1645),³⁵⁾ 이어(李漁, 1611-1680)³⁶⁾ 등의 이론가들이 활동하였다. 그러므로 설계가의 등장은 이보다 훨씬 이전부터 였으리라고 추측할 수 있다. 원대(元代) 이후부터는 비교적 많은 인물들이 기록되고 있는데, 대표적인 인물로는 앞에서 언급한 인물들 이외에 예찬(倪瓚), 미만종(米萬鐘), 임유린(林有麟), 육첩산(陸疊山), 화조(華洮), 도제(道濟), 구호석(仇好石), 동도사(董道士), 과유량(戈裕良), 대산(大山), 진영유(陳英猷), 유용봉(劉蓉峰), 주사렴(周師濂), 왕송(王松) 등이 있다. 이들의 특징은 거의 대부분이 화가 출신이었으며 몇몇은 어느 것이 본업이고 어느 것이 부업인지 모를 정도로 그림에 뛰어난 소양을 지녔었다.³⁷⁾

이렇듯 중국의 전통정원은 대부분이 사대부 문인들이나 화가들에 의해 이루어 졌다. 중국에 있어서 사대부들은 어느 정도 일정한 학문적인 소양을 갖춘 집단들로서 중국문화와 예술의 중추세력이라 하겠다. 이들은 기본적으로 시, 서, 화에 대한 소양을 갖추고 예술에 대한 심미능력을 지녔다. 그 중에서도 문인이나 화가들은 자연에 대한 심미 능력이 뛰어 났으며 이러한 자연에 대한 심미를 글이나 그림으로 옮기는 대신 실제로 공간상에 구현한 것이 바로 정원인 것이다. 그러므로 정원에 대한 시와 그림의 영향은 실로 막중하였으며 중국문화와 예술사에 있어서 보편적인 이론인 의경이 정원에도 동일하게 적용되는 것은 바로 중국정원을 조영한 주체들이 문인이자 화가였기 때문이다.

2) '외사조화' 와 '중득심원'

중국정원의 조영은 우선 부지에 대한 깊은 관찰과 연구에서부터 비롯된다. 그리고 이러한 이해를 바탕으로 구체적인 설계의도를 세우고 『立意』, 그것을 공간상에 구현하는 과정을 거친다. 이러한 점은 중국회화의 창작과정과도 유사한데, 중국의 화가들은 그림을 그릴 때, 먼저 그려야 할 사물에 대해 깊고 치밀한 관찰과 연구를 하고, 그림으로써 가슴속에 자연의 산수를 이루고[胸中成竹]³⁸⁾, 그런 연후에 붓을 들어 그려내었다. 정섭(鄭燮, 1693-1765)의 표현을 빌리자면, '눈속의 대나무[眼中之竹]'로부터 '가슴속의 대나무[胸中之竹]'를 거

33. 『園冶』에서는 원림과 관련된 주체들과 그들의 성격 및 역할을 비교적 분명하게 구별하고 있을 뿐만아니라 원림조영의 주체와 일반 조영사업의 주체가 어떻게 다른가 하는 점까지도 언급하고 있다. 黃琪源, 李暉植, 具泰益, 全滌玉 (1993), 「『園冶』與造論」研究(1) - 主者論을 중심으로, 『環境論叢』, 第31卷, pp.112-140.

34. 李暉植, 黃琪源 (1995), 「計成的『園冶』에 관한 基礎的 研究」, 『韓國造景學會誌』, 第23卷 2號, pp.228-234.

35. 文震亨 (1585-1645) : 저서로 『長物志』가 있다.

36. 李漁 (1611-1680) : 자는 笠翁이며 나중에는 笠翁이라하였다. 호는 笠道人, 湖上笠翁이며, 浙江省 蘭谿인이다. 청초의 저명한 戲劇이론가로서 『比目魚』, 『風箏誤』 등의 10여종의 극본을 썼는데 이를 합하여 『笠翁十種曲』이라 한다. 아울러 『十二樓』, 『無聲戲』 등의 단편소설과 『合錦回文傳』 등의 장편소설도 썼다. 그의 가장 대표저작은 1671년에 완성한 『閒情偶寄』인데 「詞曲部」, 「演習部」, 「聲音部」, 「居室部」, 「器玩部」, 「飲饌部」, 「種植部」, 「頤養部」 등 8개의 부로 되어 있다. 그 중에서 조경학의 관점에서 주목을 끄는 것은 「거실부」와 「종식부」이다.

37. 岡大路 (1938), 『中國宮苑園林史考』, 常瀛生 譯 (1988), 北京: 農業出版社, pp.326-328.

38. '胸中成竹(胸中成竹)' 문은 송대에 시문과 서화에 뛰어 났던 문동(文同, 1018-1099)이 처음 제시하였다.

쳐 ‘손안의 대나무(手中之竹)’에 이른다. 이 경우 ‘안중지죽’이 없으면 ‘홍중지죽’은 곧 주관이 마음대로 만들어 버린 것이 되고, ‘홍중지죽’이 없으면 ‘수중지죽’은 곧 난삽하여 질서가 없게 되어 버린다.³⁹⁾ 그러므로 창작활동을 하거나 정원을 조영함에 있어서는 반드시 ‘홍중성죽’이 전제되어야 한다.

이러한 ‘홍중성죽’은 일찍이 장조(張璪, 8세기 중반-8세기 말경 활동)가 제출한 ‘밖으로는 자연의 조화를 배우고, 안으로는 심원의 가르침을 터득한다(外師造化, 中得心源)’는 명제를 실천함으로써 이루어진다. ‘외사조화중득심원’은 두가지 측면에서 중요한 의의를 지니는데 이것은 정원의 조영에 대해서도 시사하는 바가 크다고 생각된다. 첫째, ‘중득심원’은 객관 사물과 예술가의 사상감정이 만나 융합함으로써 설계가가 가지게 되는 주객관이 일체화된 심미의식이라 할 수 있는데, 이것은 사물의 외재형식에 얽매는 것이 아니라 내재정신과 본질의 특징을 포착함을 중시한다는 점이다. 두 번째는 이러한 중득심원의 경지에 이르기 위해서는 ‘외사조화’의 수련단계를 반드시 거쳐야 한다는 점이다. 중득심원은 객관세계에 대한 분석과 연구와 판단을 바탕으로 이루어지는 것이므로, 만약 외사조화하지 않으면 심원은 아무런 영감도 없는 빈 껍데기일 뿐이어서 다음 단계인 예술 형상으로 나타날 수 없게 된다는 것이다.

계성은 오현(吳玄, 1565-?)의 동제원(東第園)을 조영하고 나서 “내 가슴속 깊이 간직한 기이한 발상이 충분히 다 발휘되었음을 느꼈다[予胸中所蘊奇, 亦覺發抒略盡]”고 말했는데, 이러한 온기(蘊奇)는 설계가가 반생동안 유력(遊歷)하면서 경험한 훌륭한 산수의 자연미로부터 받은 강한 느낌과 이로 인해 생긴 강렬한 창조욕을 말하는데, 이것이 바로 ‘외사조화중득심원’한 ‘홍중성죽’이다. 계성은 정원의 조영을 ‘상지(相地)’에서부터 시작하였는데, 그

가 말하는 상지란 부지의 환경과 경관의 외양적인 모습만을 살피는 것이 아니라 깊은 관찰과 연구를 통하여 잠재되어 있는 본질까지 파악하고, 나아가 대상과 설계가의 정신세계가 합일하므로써 주객관 일체의 심미상태에 이르는 것을 말한다. 그리고 이러한 상지를 바탕으로 건물의 위치와 형식을 정하고, 산을 만들고, 바닥을 포장하고, 담장을 두르고, 경관을 처리함으로써 정원은 완성된다.

이러한 조영과정에 있어서 가장 중요한 요체는 합의(合宜)와 득체(得體)이다. 그래서 그는 ‘지형을 살피고 원림을 조영함은 의에 부합하고 체를 얻어야 한다(相地合宜, 構園得體)’고 결론을 내린다. 즉, 훌륭한 정원은 그 부지의 환경의 본질(宜)과 경관의 본질(體)이 왜곡되거나 손상됨이 없이 정원의 형태로 구현될 때 이루어진다. 그런데 합의와 득체에 이르기 위해서는 자연의 외적 형식에만 얽매어서는 안되고 자연의 내적 질서에 대한 깊은 관찰과 연구가 필요하며, 아울러 자연과 설계자의 정감이 상호 교류하여야 하며, 이로써 설계자의 가슴속에 설계의도가 떠올라야 한다. 그리고 이것은 인지(因地)와 차경(借景)의 방법을 통하여 구체화되어야 한다. 이점이 바로 『원야』의 전편에 걸쳐 일관되게 흐르는 정원론의 핵심인데, 여기서의 합의와 득체는 외사조화중득심원의 경지를 말하는 것이다. 그러므로 계성은 ‘설계가는 득체와 합의에 뛰어나야 한다(主者, 能妙於得體合宜)’고 한 것이다.

그러므로 합의와 득체는 형태의 닮음(形似)보다는 정신의 닮음(神似)을 중요시하는데 그 대표적인 사례가 중국정원의 산이라 할 수 있다. 첩산(疊山)은 자연의 산에 대한 단순한 축소모사가 아니며 자연산수의 내재규율을 따라 정경교용함으로써 사의적(寫意的) 방법으로 이루는 것이다. 이것은 자연의 산수에 대한 외사조화중득심원의 결과로써, 신사를 통하여 합의

39. 여기서 ‘眼中之竹’은 화가의 사상적인 평가나 감정상의 여과를 거치지 않은 화가의 머리속에 비친 자연경물의 영상을 말하며, ‘胸中之竹’은 화가의 심미관이라는 척도의 평가를 거쳐 화가의 주관적 요소가 깃든 예술적으로 전형화된 형상을 말하며, ‘手中之竹’은 화가의 예술실천을 통해 물화된 자연미의 형상을 가리킨다. (葛路 (1982), 『中國繪畫理論史』, 姜寬植 역(1989), 서울: 미진사, p.454.)

특체되도록 공간상에 구현된 것이다. 그러므로 이것은 자연의 전형성과 설계자의 정신을 함축하는데, 바로 이러한 점이 감상자들로 하여금 무한한 상상의 공간으로 이끄는 힘이 된다.

3) '인지차경'의 설계원리와 '수유인작완자천개'의 경계

설계가가 추구하는 궁극적인 경계는 '비록 사람의 손으로 만들어 냈으나 완연히 하늘의 조화로 이루어진 것 같은[雖由人作, 宛自天開]' 정원을 조영하는 것이다. '완자천개'는 중국 전통정원이 추구한 최종적인 예술효과를 가리킨다. 이러한 정원은 설계가가 자연산의 아름다운 경관을 재현하되 그 본질을 표출한 것이므로 감상하는 사람들은 마치 진산진수(眞山眞水)의 의경을 느끼게 된다. 그러므로 '수유인작완자천개'는 설계가의 경계일 뿐만 아니라 중국정원이 추구하는 최고의 경계이다.

그러나 완자천개는 오로지 외사조화중독심원한 '인작'을 통해서만 가능하다. 다시말해 산수의 내적 질서와 전형적 성격을 깨닫고, 이를 구체화할 수 있는 설계의도를 가슴속에 지닌 설계가의 마음과 손을 거쳐야만 도달할 수 있다. 그런데 설계가가 자연의 경상을 재현하고 정련할 때 여기에는 자신의 사상정감과 심미태도도 함께 드러나게 마련이므로 인작에는 설계가의 창조적 활동 또한 포함된다.⁴⁰⁾ 앞서 계성이 말한 온기(蘊寄)는 인지차경을 하면서 드러나게되는 인작을 구성하는 또하나의 측면을 가리키며, 이것은 정원의 의경을 이루어 내는 또하나의 원동력이라 할 수 있다.

설계가가 인작을 함에 있어서 '홍중성죽'을 정원이라는 하나의 물리적 형태로 구현해내는 구체적 설계원리는 바로 '인지(因地)'와 '차경(借景)'이다. 인지는 토지나 환경이 지닌 내적 질서를 따르는 것이다. 지형과 지세에 순응하여 고저와 광협을 정하고 환경적 조건에 맞추

어 정원의 요소와 구조를 결정한다. 그럼으로써 토지나 환경의 본질에 부합하는데 이것이 앞서 말한 합의이다. 즉, 인지는 합의하기 위한 구체적 실천 수단이며 합의는 인지가 도달해야될 최종의 목표인 것이다. 차경은 정원 안팎의 경물을 취하는 행위를 말한다. 경관을 빌림에 있어서는 정원 경관의 본질[體]을 획득할 수 있어야 하며, 이르기 위해서는 원근과 고저를 구별하지 않는다. 속된 경관은 가리고 좋은 경관은 취하여 정원이 지니는 공간의 깊이를 더하고 감상자의 미적 감수가 보다 풍부해 질 수 있도록 하는 것이다. 차경은 득체하는 구체적 실천 수단이며 득체는 차경이 이루어야할 최종의 목표이다.

2. 정원의 경계

미적 대상으로서 정원이 지닌 주된 가치는 그 정원을 이용하는 사람들에게 깊은 감동과 연상작용을 일으켜 풍부한 경험을 주는데 있다. 즉, 정원은 감상자들에 의해 다시금 재창조되는 것이다. 그러므로 정원은 여러 가지 구성요소들을 지니고 있는 그 자체가 결코 목적이 아니며, 설계가의 풍부한 내면의 정감과 깊고 미묘한 철리적인 체험을 담고있는 하나의 중개물으로써, 관찰자들로 하여금 연상작용을 최대한으로 일으켜 정감의 교류와 흥명이 일어나도록 하는 장(場)인 것이다. 정원을 조영한다 함은 정경교용할 수 있는 공간을 제공해주는 것이다.

1) 실경의 처리

중국정원은 공간의 미감을 풍부하게 하기 위하여 차경(借景), 분경(分景), 격경(隔景) 등의 수법으로 공간을 배치하고 조직하고 창조하였다.⁴¹⁾ 차경은 관상자의 시선을 정원의 내부에만 한정시키는 것이 아니라 정원 밖으로도

40. 劉天華 (1985), 『“園治”의美學思想』, 『美學與藝術評論』, 第2集, 復旦大學出版社, pp.318.

41. 宗白華 (1987), 『美學與意境』, 北京: 人民出版社, pp.408-409.

향하게 하여 유한한 공간에서 무한한 공간으로 이끄는 것이다.⁴²⁾ 분경은 회랑이나 복도와 같은 것으로 공간을 나눔으로써 이용자들로 하여금 양측의 경관을 조망할 수 있도록 하는 것이며, 격경은 커다란 정원속에 별도로 작은 정원을 조영하는 경우 등을 가리킨다. 이러한 차경, 분경, 격경 등의 수법은 공간을 확대하고 분리하고 이격시킴으로써 작은 공간일지라도 경관의 깊이를 증가시키고 다양하게 해주는 특징을 지닌다. 결과적으로 이러한 점은 감상자들로 하여금 공간의 크기를 보다 크게 느끼도록 만들어 그 심미인상을 풍부하게 한다.

그리고 정원의 건축물 또한 감상자의 미적 감수를 풍부하게 하는데 가장 큰 비중을 두고 있다. 건축물의 의경은 감상자들로 하여금 자연 앞에서 눈과 마음을 열게 할 수 있고, '우러러 우주의 위대함을 보고, 아래로는 만물의 상대함을 살피게' 할 수 있으며, '마음 속에 우주를 감싸고 생각은 오래 전 옛날에 닿게' 할 수도 있고, 유한한 시간과 공간으로부터 무한한 시간과 공간으로 진입하게도 함으로써 철학적 이치를 지닌 인생감, 역사감과 우주감을 불러일으킨다.⁴³⁾

그러므로 건물의 미적 가치는 건축물 자체에 있는 것이 아니라 감상자들이 머물거나 움직이면서 관조할 때, 그것이 수월하게 이루어질 수 있도록 돕는데 있다. 예를 들어, 樓, 臺, 亭, 閣 등과 같은 종류의 건축물은 감상자의 시선이 건축물을 통과하여 외계의 무한한 공간 속의 자연경물로 이어지게 하여, 바람, 비, 해, 달, 산, 호수 등을 감상자의 앞으로 끌어온다. 아울러 이곳에 앉으면 올려다보게도 하고 내려다보게도 하며 먼곳을 볼 수 있게도 해주며 가까운 곳을 볼 수 있게도 해준다. 회랑과 복도는 공간과 공간을 연결시켜 줄뿐만 아니라 끊임없는 곡절(曲折)을 이루어 감상자의 움직임에 따라 다양한 경관을 연출한다. 중국정원은

감상자들로 하여금 움직이면서 경관을 감상(動觀)하게도 하고 한군데 조용히 머물면서 경관을 감상(靜觀)하게도 해준다. 아울러 원근과 고저의 경관을 차경하기에 합목적적인 구조를 이루고 있다.

2) 허경의 이용

정원의 의경이 시가나 회화의 의경과 미학상 공통적인 점은 바로 '경생우상외'이다. 시경(詩境)과 화경(畫境)은 유한한 물상에 국한되지 않고 유한함 속에서 무한을 보는 것인데, 마찬가지로 정원의 의경도 일개 고립된 물상이나, 고립된 건축이나, 한 조각의 유한한 풍경이 아니라 상외지상과 경외지경에 있다. 그리고 이것은 정원의 이용자들에게 풍부한 미적 감수를 제공한다.⁴⁴⁾

조경학의 관점에서 본다면 境(象外之象)은 상을 포함할 뿐만 아니라 상밖의 허공까지도 포함한다고 할 수 있겠다. 시야에 보이는 한 그루의 나무나 꽃, 고요한 연못과 그 위에 놓여진 다리 등과 같은 물상과 눈 내리고 바람 불며 향기로운 냄새와 새소리가 어우러진 대자연과 함께 역사와 인생을 포괄하는 폭넓은 개념으로 받아들일 수 있다.

이런 측면에서 중국의 전통정원은 의경을 구현하기 위하여 실제 경관(實景) 뿐만 아니라 소리, 그림자, 빛, 향기 등과 같은 허경(虛景)도 중시하였다. 정원의 의경은 虛와 實의 결합이며 이러한 景과 情의 결합에서 비롯되기 때문이다. 완소춘(宛素春)은 소리, 색채, 빛, 냄새, 춘하추동우설음청(春夏秋冬, 雨雪陰晴)과 같은 자연계의 현상, 편액(扁額)과 대련(對聯)의 작용, 고적들이 가지는 우의나 상징 등이 중국정원에 있어서 의경을 형성하는 요소들이라고 하였다.⁴⁵⁾ 이러한 요소들이 감상자들의 오각을 동시에 자극하고 추억이나 연상을 불러일으킴으로

42. 計成은 『園冶』에서 借景의 수법으로서 遠借, 隣借, 仰借, 俯借, 應時而借 등의 다섯 가지를 제시하였다.

43. 葉郎 (1994), "中國藝術에 있어서의 意境", 『예술문화연구』, 제4집, 서울: 서울대학교 인문대학 예술문화연구소, p.225.

44. 葉郎 (1985), p.442.

45. 宛素春 (1982), "中國園林空間的意境", 『建築師』 12, pp.199-203.

써 정원의 물리적 형태를 뛰어넘게 한다.

정원 속의 모든 실경과 허경은 사람들에게 미감을 일으키지만 모두가 의경을 낳는 것은 아니다. 의경은 설계자가 자신의 미적 감수를 정원속에 구현하고 이것이 그곳을 유람하는 사람들을 공명시켜 그 사람들로 하여금 감정의 격동을 일으킬 때에야 비로소 생겨나는 것이다.⁴⁶⁾ 그러므로 정원의 의경은 최종적으로 감상자들의 능력에 좌우되어 이루어진다.

3. 미적 관조

사람들이 정원에 들어서게 되면 정원의 각종 구성요소들은 종합적으로 사람들에게 영향을 준다. 색채, 빛, 소리, 냄새, 사계절의 변화, 날씨의 변화, 건축의 편액과 대련, 고적들이 지닌 의미 등과 같은 유형·무형의 경관은 감각 기관을 거쳐 사람들에게 자극을 일으키며, 감상자는 그 물리적인 형상과 자신의 정감을 상호 교류시켜 상상하는 가운데 새로운 경계를 이루게 된다.

종백화(宗白華)는 올려보고 내려보며, 먼 곳과 가까운 곳을 보는 것은 중국철학자들의 관조법이자 시인들의 관조법인데, 이러한 관조법은 중국인들의 시나 그림속에 표현되어 있어 시나 그림의 공간의식의 특징을 이룬다고 하였다.⁴⁷⁾ 이러한 관조법은 이미 선진시대에 등장하고 있다. 『주역·계사전』에서는 천지 만물을 어떻게 관찰하는가에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

옛날 포희(包犧)씨가 임금으로 천하를 다스릴 때에, 위로 우러러서는 하늘에서 상을 관찰하고, 아래로 굽어보아서는 땅에서 법칙을 관찰하고 새와 짐승의 무늬와 땅의 마땅함을 관찰하고, 가까이는

몸에서 취하고 멀리는 물건에서 취하여, 여기에서 8괘를 처음으로 만들었다. 그리하여 8괘로써 신명한 덕에 통달하고 만물의 정을 유추하였다.⁴⁸⁾

이러한 관찰방식은 하나의 고정된 시각에서 보는 것이 아니며, 또한 하나의 고립된 사물에만 국한해서 보는 것이 아니다. 천지를 거시적으로 보기도 하고 여러 사물들을 미시적으로도 봄으로써 천지의 도와 만물의 정을 파악하는 것이다.

계성이 제안한 차경의 방법 또한 그 사상적 뿌리는 이러한 관조방법에 두고 있다. 원차, 인차, 양차, 부차, 응시이차는 경관을 빌어 오는 방법이기도하지만 그 이면에는 중국인들의 관조방식을 암시하고 있는 것이다. 그러므로 앞에서 살펴본 바와 같이 정원의 구성과 건축물의 구조 등도 모두 이러한 관조법을 염두에 두고 이러한 방식으로 관조할 수 있도록 이루어진 것이다.

한편 계성은 “남여(籃輿)를 타고 산을 감상하고 지팡이를 짚고 물을 찾아간다”⁴⁹⁾라고 하였으며, “도연명처럼 남여에 오르고자 하니, 사령운처럼 나막신을 신을 필요는 없으리라”⁵⁰⁾라고 하였는데, 이 또한 자연에 대한 관조법과 관련이 있다. 도연명(陶淵明, 365-427)의 남여를 탄다는 것은 자연산수의 기세를 보기 위함이며, 사령운(謝靈運, 385-433)의 나막신을 신는다는 함은 그 질을 보기 위한 것이다. 이것은 중국인들의 산수를 관찰하는 구체적인 방법과 태도를 보여준다. 이러한 점은 이미 곽희(郭熙, 11세기초-11세기말)에게서 발견된다. 곽희는 “실제 산수의 시내와 계곡은 멀리서 바라보아 그 세를 취하고 가까이에서 관찰하여 그 질을 취한다”⁵¹⁾고 하였다. 이러한 원망(遠望)과 근간(近看)의 결합은 산수의 氣와 質을

46. 宛素春 (1982), p.198.

47. 宗白華 (1987), “中國詩畫中所表現的空間意識, 『美學與意境』, 北京: 人民出版社, p.259.

48. 古者包犧氏之王天下也, 仰則觀象於天, 俯則觀法於地, 觀鳥獸之文與地之宜, 近取諸身, 遠取諸物, 於是始作八卦, 以通神明之德, 以類萬物之情, ... (『周易·繫辭傳』下)

49. 看山上箇籃輿, 問水拖條歷杖. (計成, 『園冶』「園說」)

50. 欲藉陶陶, 何緣謝履. (計成, 『園冶』「相地」)

51. 眞山水之川谷, 遠望之以取其勢, 近看之以取其質. (郭熙, 郭思, 『林泉高致』「山水訓」)

획득하기 위하여 반드시 거쳐야 되는 길인 것이다.⁵²⁾ 이와 함께 광희는 3원론(三遠論)을 제시하였다.

산 아래에서 산꼭대기를 올려다보는 것을 일러 고원(高遠)이라 하고, 산 앞에서 산 뒤를 넘겨다보는 것을 일러 심원(深遠)이라 하며, 가까운 산에서 먼 산을 바라보는 것을 일러 평원(平遠)이라 한다.⁵³⁾

고원은 앙시(仰視)로 산을 보는 것이고, 심원은 부감시(俯瞰視)로 산을 보는 것이며, 평원은 평시(平視)로 산을 보는 것인데, 이 또한 중국인들의 관조법과 같은 맥락을 이룬다.

정원을 감상함에 있어서 경계를 이를 수도 있고 이루지 못할 수도 있으며, 또한 경계를 이루더라도 그 깊이에 있어서 깊을 수도 있고 얕을 수도 있는데, 이것은 어디까지나 감상자의 심미능력에 달려 있다. 만약 감상자가 설계자와 문화적 배경과 소양이 비슷하다면 설계가가 전하는 메시지를 보다 쉽게 이해할 수 있을 것이며 그 차이가 크면 클수록 이해하기는 어려워질 것이다. 아울러 문화적 수양이나 심미능력, 경험 등은 모두 다르므로 감상자들이 떠올리게 되는 기억이나 연상 등의 주관적 요소들 또한 모두 다를 것이다. 그러므로 같은 정원의 같은 지점이라도 시간에 따라 사람에 따라 의경은 서로 달라진다.

IV. 결론 및 고찰

현대조경은 그 전문분야를 계획, 설계, 시공, 감리, 유지관리 등과 같이 과정에 따라 나누고 각각의 활동을 수행하는 주체와 그들의 역할을 비교적 분명하게 구별할 수 있다. 그러나 전통적인 방식의 조경으로 갈수록 이러한 구분은 모호해 지는 경향이 있는데, 그렇더라도 전통정원과 관련해서는 정원의 소유주나 완성된 정원의 이용자와 같은 감상의 집단과 정

원의 조영을 주관하는 인물이나 정원을 구체적으로 시공하는 인물과 같은 조영의 집단으로 나누어 볼 수 있을 것이다. 서론에서 제기하였던 문제는 이러한 두 집단, 특히 설계가와 이용자 사이의 괴리에서 오는 것이라 할 수 있다. 이런 측면에서 볼 때, 중국의 전통정원은 설계자와 감상자 사이의 공통적인 미의식을 기반으로 하여 조영되고 정원을 매개로 하여 두 집단 사이의 감정의 교류가 이루어짐으로써 오늘날 우리들의 현대조경의 창작과 감상에 시사하는 바가 크다고 판단된다.

중국정원은 의경의 추구를 바탕으로 하여 이루어 졌다. 이것은 중국정원에만 국한된 것이 아니며 중국문화 전반에 걸쳐 중국예술의 기저를 이루고 있다. 의경은 심미주체의 사상감정과 심미대상이 유발하는 상상 등이 상호 교류함으로써 감상자로 하여금 깊은 감동을 주는 예술작품의 경계를 말한다.

이러한 의경의 역사적 근원은 선진시대의 『주역』과 노·장미학에서 등장한 ‘象’의 개념에서부터 비롯되는데, 이것이 위진남북조시대의 ‘의상(意象)’, ‘상의(象外)’ 등의 개념을 거쳐 당대에 이르러 ‘경(境)’의 개념이 제출되면서 의경설의 확립을 보게되었다. 선진시대에 제출된 상의 범주와 노자, 장자의 사상은 중국 고전예술에 있어서 의경의 창조에 깊은 영향을 주었으며 의경설의 근원이 되었다. 위진남북조시대에 이르러 상은 의상으로 바뀌는데 의상은 형상과 정취의 결합을 의미한다. 이 시대의 미학자들은 심미객체가 독립적이거나 유한한 상이 결코 아니며 반드시 도를 체현하고 기를 체현해야 비로소 심미대상이 된다고 생각하였다. 아울러 미적 관조 또한 독립되고 유한한 상에 대한 관조가 아니라 상에 대한 관조에서부터 도에 대한 관조로 나아가야 하며, 그 본질 또한 결코 물상의 형식미를 파악하는 것이 아니라 사물의 본체와 생명을 파악하는 것으로 보았다. 당대 미학가들이 제출한 境은 바로 상과

52. 葛路 (1982), p.264.

53. 自山下而仰山顛, 謂之高遠, 自山前而窺山後, 謂之深遠, 自近山而望遠山, 謂之平遠. (郭熙·郭思, 『林泉高致』, 「山水訓」)