

三 絶

—中國의 詩·書·畫—

마이클 설리반* 撰

許 英 桓** 註譯

8세기 중엽에 杜甫와 李白의 술친구였으며, 시인·화가·서예가였던 鄭虔¹⁾은 長安에 있는 황제에게 그의 작품을 진상하였다.

鄭虔의 선물을 받고 기뻐한 황제는 御筆을 들어 鄭虔三絶, 즉 鄭虔의 세 가지 극치, 혹은 세 가지 無比라고 써 넣었다. 역사가들이 기록으로 전하고 있지는 않지만 鄭虔의 작품은 아마도 그림(卷畫)이었을 것이다.

그 후 1천년 이상 詩·書·畫의 3藝는 교양있는 중국인의 마음과 밀접하게 연관되어 왔는데, 그것이 본인이 이 논문에서 살펴보고자 하는 관계다. 중국의 그림에 글씨가 있다는 것은 잘 알려진 사실이다.

누가 글씨를 썼는가? 화가인가? 아니면 다른 사람인가? 그렇다면 그는 누구인가? 그것은 무슨 뜻인가? 왜 어떤 그림에는 글씨가 많고 다른 그림에는 글씨가 거의 없거나 하나도 없는가? 화가가 글씨를 위해서 일부러 여백을 남겨 두었는가? 그것이 그림을 망치지 않는가? 그렇다면 왜 그런가? 우리가 그림을 이해하고 즐기기 위해서 글씨가 뜻하는 바를 알 필요가 있을까?

이런 물음은 자주 물어지나 거의 대답할 수 없는, 그러나 모두가 명백하고 중요한 질문들이다. 우선 글씨는 어디에 위치하고 있는가? 분명히 餘白에 있다. 일반적으로 그림의 윗부분, 즉 하늘에 있다. 그러나 그 부분이 실제로 하늘인가? 14세기의 대가 吳鎮²⁾의 작은 화첩에는 구름도 없고 물의 표시도 없다. 만일 이 부분이 정말 물이나 하늘로 읽혀져야 한다면 그것을 글씨로 채운다는 것은 무모한 일이 될 것이다. 이 경우에는 漁父詞가 적혀 있다. 그렇다면 吳鎮의 화첩 그 부분은 바로 하늘이나 물은 아니다.

중국회화에 있어서 餘白은 금붕어가 헤엄치고 있는 어항의 물과 같이 形이 생겨나는 모태이며, 形이 관계되는 매개체인 단순한 공간이다. 공간으로서의 餘白은 바위나 소나무에 의해서처럼 詩로

* 스탠포드대학교 교수

** 誠信女大 교수·東洋美術史

1) 唐나라 玄宗황제의 총애를 받은 鄭虔은 詩書畫에 능통하였으며, 唐書의 기록에 의하면 80여편의 저서를 남긴 博士였다. 764년에 사망하였다.

2) 吳鎮(1280~1345)은 元나라 때의 4대 화가(黃公望·倪瓚·王蒙·吳鎮) 중의 하나였으며, 詩도 잘 지었고 號를 梅花道人이라 하였다.

도 쉽게 채워질 수 있다.

우리가 앞으로 살펴보겠지만 정말로 詩는 화가가 끼워 넣는 어떤 다른 대상처럼 총체적인 예술작품의 한 부분이며, 회화공간에 대해 그만큼의 권리가 있는 것이다. 비록 화가가 좀체로 題跋을 위해서 일부러 餘白을 남겨 두지는 않지만, 그는 餘白이 어느 쪽에 있어야 하는가 하는 정확한 감각이 있으며, 餘白은 가끔 아주 만족스러운 방법으로 화가의 구상을 완성시켜 준다.

鄭燮³⁾의 기발한 작품에서처럼 17, 8세기의 개성주의자와 奇人들은 아무 곳이나 글을 썼으며, 심지어는 岩面에까지 써 넣기도 하였다.

그러한 그림의 경이로운 시각적 조화는 화가가 그의 글씨와 그림에 같은 붓과 먹, 실제와 같은 기법, 즉 똑같은 능숙한 붓놀림을 사용하는데 기인한다. 우리가 鄭燮의 墨蘭圖 題跋을 읽을 수 있던 없든간에 우리는 이 모든 것들을 즐길 수 있다.

또 다른 18세기의 개성주의자인 金農⁴⁾은 마치 漢代 金石文의 拓本처럼 梅花讚의 육중한 方形的 題跋을 의도적으로 만들었다. 그리고 그 주위를 梅花로 장난스럽게 감싸서 題跋의 육중함과 그림의精緻함 사이에 불균형과 거의 혼란스러움을 생기게 하였다. 그것은 꽤 대담한 행위로 참된 문인이라면 약간 저속하게 생각하였을 것이다.

金農은 학자가 아니라 이른바 직업적인 피짜였는데, 楊州에 있는 돈 많은 후원자들⁵⁾에게 계속적인 시각적 충격을 제공하여 그의 기발함과 독창성으로 그들을 즐겁게 하는 것으로서 생계를 유지하고 있었다. 가장 간단한 題跋은 화가의 이름과 落款으로 이루어져 있다. 여기에 날짜나 그래서 줄 사람의 이름이나, 그림을 그린 동기나 선택한 화법에 대한 기록을 덧붙이기도 한다.

이러한 것을 넘어서 그 題跋은 철학과 형이상학, 예술사와 예술비평의 영역으로 우리를 깊이 인도한다. 그리고 다른 어떠한 자료에서 얻을 수 있는 것보다 더 많이 화가의 私生活과 동료나 후원자들과의 관계에 대해서 알려 준다. 이러한 종류의 題跋은 그렇지 않으면 관습적인 그림들을 아주 인간적인 기록으로 변화시킨다.

글씨와 그림이 같이 있어야 된다는 생각은 중국에서는 아주 오래된 것이다. 9세기의 중국의 한 예술사가는 書와 畫는 異名同體⁶⁾라고 하였다. 그리고 이 저자는 어떻게 아득한 옛날에 전설적인 동물들이 등에 龜字(甲骨文字)와 龍圖를 지니고 黃河와 洛水로부터 나왔는가를 말하면서, 최초의 美術史書인 歷代名畫記의 첫 章을 시작하였다. 이것들이 무엇인지를 아는 사람은 없으나, 그 전설은 중국인의 눈에 비친 書와 畫의 神授의 기원을 지적하고 있다.

그런 후 저자(張彥遠)는 곧바로 초기 상형문자를 거론하는데 그 이후로 어느 때나 그 두 예술(즉 書와 畫)의 친밀한, 그리고 성스러운 것으로 인정된 결합은 중국에서는 당연한 것으로 받아들여져 왔다. 본인도 그것을 당연한 것으로 받으들이겠다. 그렇지 않으면 우리는 象形文字와 表意文字의

3) 鄭燮(1693~1765)은 詩書畫에 능통했던 揚州 8怪 중의 하나로, 號를 板橋라 하였다. 蘭과 竹을 잘 그렸다.

4) 金農(1687~1764) 역시 揚州 8怪 중의 하나였으며, 8分書와 梅畫에 능통하였다. 인물화도 잘 그렸다.

5) 馬曰瑄 등 揚州의 大鹽商들로서 예술가들을 아끼고 작품을 많이 사 주었다.

6) 唐代의 張彥遠이 847년에 저술한 歷代名畫記(全 10卷)의 제 1권 敍畫之源流에는 書畫同體而未分이라고 기록되어 있다.

덤불 속에서 헤매는 것이기 때문이다.

오히려 나의 관심은 書와 畵가 완전히 발달된 예술형식으로서 총체적인 예술작품 안에서 어떻게 연관되어 있는가 하는 것이다. 이 예술들이 근대회화에 있어서와 같은 공식적인 관계를 항상 유지해 온 것은 아니었다.

17세기의 한 大家는 위대한 같은 시대 화가의 그림에 겸손하게 주저하면서 다음과 같이 題跋을 적었다.

『옛날에는 그림에는 아무 것도 기록하지 않았고, 그림에 붙은 종이⁷⁾에 기록을 하였는데, 내가 왜 禪僧 石谿의 그림을 나의 글씨로 손상시켜야 하겠는가?』

그가 말한 옛날이 무엇을 의미하는지 우리는 확실히 알 수 없다. 2천년전 漢代에는 회화는 일반적으로 초상화이거나, 어떤 이야기(故事)에 대한 설명, 詩의 묘사, 혹은 전형적이고 교훈적인 교과서였다. 이런 卷畵와 壁畵들은 모두 유실되어서 현존하는 가장 오래된 것도 5세기를 넘지 않는다.

唐代的 模作으로 믿어지는 大英博物館소장의 유명한 卷畵인 顧愷之⁸⁾의 女史箴圖에서 궁중여인들에 대한 각각의 훈계(箴言)는 그림 옆에 썼다.

최근 陝西省 大同縣에서 발견된 484년대의 그림이 그려진 木板에는 孝子 舜의 이야기와, 周나라 첫번째 황제의 왕비들, 그리고 황제가 國事를 돌보는데 정신을 산란하게 할까 봐 같이 가마를 타고 가기를 거절했던 정숙한 班固인에 대한 그림들이 아무렇게나 상자 속에 넣어져 있었는데, 이 책에서는 사실 木板에 붙인 것이다.

초기 일본의 模作에 많이 남아 있는 부처님의 일생을 그린 8세기의 유명한 卷畵인 因果經圖에는 연속적인 그림이 본문(因果經)의 상단에 그려져 있다. 이러한 초기의 모든 경우에——분묘벽화에 관리들의 이름을 적은 표는 다른 예가 될 것이다.——본문은 그림의 옆이나 밑에 적혀 있다. 그러나 그들 사이에 어떤 종류의 미학적, 혹은 형식적인 관계가 있는 것은 아니다.

정확히 언제부터 화가가 예술적인 총체 속에서 題跋과 그림을 통합시켰는지 확실히는 알 수 없다. 唐代的 위대한 詩人 王維⁹⁾가 그의 고향 輞川의 全景을 그렸을 때, 絶景에 대해 그가 지은 20首의 詩(朝川詩集)를 적당한 시점에서 화폭에 읊었을 것이다.

그러나 그가 정말 그렇게 했는지 확실히 알 수는 없다. 그 詩는 선명하게 회화적이다.

『먼 강변을 지나면서 우리는 피리를 부네.

석양에 친구를 보내고

湖上에서 뒤를 돌아보니

靑山은 白雲에 휘감겼구나.¹⁰⁾』

7) 附箋紙를 말한다.

8) 東晉의 인물화가 겸 산수화가였던 顧愷之(340~406)는 張華의 詩인 女史箴의 내용을 그림으로 그리고 그 옆에 詩를 썼다. 그는 畫雲台山記라는 화론도 남겼다.

9) 王維(699~759)는 시인·화가·음악가였으며, 玄宗황제의 총애를 받았고, 뒤에 玄宗으로부터 輞川지역을 하사받은 후 그 곳에서 여생을 보냈다. 유명한 輞川圖를 남겼다.

10) 이 詩의 제목은 敬湖인데 내용은 다음과 같다. 「吹簫淩極浦, 日暮送夫君, 湖上一回(作)看, 靑山卷白雲.」

그림이 詩를 우러나게 한 것인가? 詩가 그림을 우러나게 한 것인가? 그들이 강가의 경치에 의해 우러났던 것인가? 우리는 결코 알 수 없을 것이다. 우리가 알 수 있는 것은 唐代 이후로 그림과 詩 사이의 이러한 종류의 상호작용은 점점 보편화되었다는 것이다. 그리하여 18세기의 비평가 沈宗騫이 다음과 같이 썼다.¹¹⁾

『詩와 畫는 선비가 품성과 정서를 닦아 표현하는 것이다. 그러므로 詩가 될 수 있는 것은 대개 그림이 될 수 있는 것이니 俗된 그림은 惡詩와 같다.』

또 詩와 畫가 똑같은 비평적 기준에 의하여 평가되어야 한다는 것도 점점 보편화되었다. 문인의 손에서 그 두 가지 예술은 고도의 학자정신과 감수성, 그리고 취미의 표현이었다. 13세기의 한 비평가¹²⁾가 위대한 서예가인 王獻之(303~379)와 문인화가인 米芾(1050~1107)에 대해서 쓰기를

『훌륭한 서예가이기 때문에 당연히 능숙한 화가일 수 있고, 훌륭한 화가이기 때문에 당연히 능숙한 서예가일 수 있다. 書와 畫는 본질적으로 같은 것이다.¹³⁾』

라고 하였다.

宋代의 詩人¹⁴⁾이 그것을 요약하였다.

『대나무를 그리는 것은 草書를 쓰는 것과 같으니,
俗된 것을 염려하지 청초한 것을 염려하지 않네.
梅花를 그리는 것은 말을 보는 것과 같으니,
骨¹⁵⁾(뼈대)로 하는 것이지 形(생김새)으로 하는 것이 아니네.』¹⁶⁾

6세기의 비평가인 謝赫이 그 유명한 畫 6法¹⁷⁾을 설정했을 때, 그것은 중국미학이론의 초석이 되었다. 氣韻生動(rhythmic vitality)과 骨法用筆(bone structure)로 말해지는 처음의 두 가지는 본래 몇 세기 전에 서예가들을 위해서 설정되었던 것들이었다.

중국의 서화 감식가들은 몇 가지 종류의 題跋을 구별한다. 즉 화가 자신이 쓴 것, 친구의 것, 後代의 수집가나 감식가에 의하여 쓰여진 논평 등이다. 친구의 題跋은 일반적으로 화가에 대한 찬사인 題 대개 화법에 대한 설명과 詩를 포함하며, 그림을 접하게 된 경위와, 같이 있었던 사람들, 그들이 나누었던 이야기 등이다.

물론 그러한 題跋의 가치는 그것을 누가 썼는가에 많이 달려 있다. 말할 필요도 없이 필치가 완

11) 1781년에 芥舟學畫篇을 쓴 沈宗騫이 避俗이라는 글에서 말한 내용이다. 「畫與詩皆士人陶寫性情之事，故凡可入詩者皆可入畫，然則畫而俗如詩之惡。」

12) 趙希鵠을 말한다.

13) 「善書必能畫，善畫必能書，書畫其實一事爾。」(趙希鵠의 同天清祿集)

14) 姜待立을 말한다.

15) 骨은 말(馬)에서는 뼈대, 그림에서는 骨法으로 해석한다.

16) 「寫竹如草書，患俗不患清，畫梅如相馬，以骨不似形。」

17) 謝赫이 그의 논저인 古畫品錄(490년경)에서 밝힌 것인데, 氣韻生動·骨法用筆·經營位置·應物象形·傳移模寫·隨類賦彩 등이다.

성되지 않았고, 아무리 상투적이더라도 그림에 대한 감상이 우아하게 표현되지 않으면 題跋을 써서도 안되며 쓰려 해서도 안된다.

중국의 옛 속담이 말하듯이 『물에 빠지면 구출될 수 있으나, 筆禍에 빠지면 구출될 수 없다.』는 이유 때문이다. 만일 그 題跋이 明代의 위대한 비평가이자 감식가인 董其昌(1555~1636)¹⁸⁾과 같은 문인에 의하여, 예를 들어 그의 친구 丁雲鵬(1580~1621)의 난초그림이 米友仁¹⁹⁾의 墨戲정신을 정말로 얻었다고 쓰여졌다면 이것은 그림에 막대한 비중과 상당한 가치를 더하게 되는 것이다.

이에 필적하는 서양의 것으로 붓티첼리의 소개 한 구석에 쓰여진 베른슨의 글이 그 가치를 더했다고 생각하기는 어렵다.²⁰⁾

중국인이 보는 것처럼 그림을 보게 되면 비로소 우리는 이러한 중국인의 자세를 이해하게 된다.

즉 그것 자체로 완벽한 예술적 진술이 아니라 살아 있는 실체로, 또 해가 감에 따라 의미와 비평과 결합의 보다 풍부한 의상을 갖추게 되는 상상적·문학적·역사적·개인적인 질의 증가로 보는 것을 말한다.

화가 자신이 아닌 다른 사람이 쓴 여러 종류의 題跋 가운데 황제의 題跋은 단연 뛰어난 것이다. 중국의 많은 황제들은 수장가였다. 개인이 소장한 걸작들의 精髓를 가려내어 그것을 황실에 모으는 것은 황실의 역할을 나타내는 것이었는데, 황실에서는 극히 소수의 사람들만이 작품을 볼 수 있었다. 많은 황제들이 분별있는 수장가가 아니었음에도 불구하고 그들은 그림에 흔적을 남기기를 좋아하였다.

가장 악명 높은 황제는 乾隆황제(1736~1796)였는데, 그는 대단한 정력과 지성의 소유자였으나 미학적인 식견은 없었다. 그는 방대한 서화를 수집하여 거의 수천권의 시시한 題跋과 상투적인 詩句를 자신이 쓰거나 궁중의 代筆家에게 쓰도록 하였다.

臺灣의 故宮博物院에 있는 黃公望이 그린 富春山居圖(1347~1350에 그려진)의 山水畫長卷에 乾隆이

『지금부터는 내가 이 그림을 감상하더라도 더 이상 여기에 글을 쓰지 않겠다.』

라고 쓰게 되기 전까지 무려 53개소에 題跋을 썼다.

사실 더 이상의 餘白이 없었다. 다행히도 그가 온통 題跋을 써 넣은 이 그림은 일반적으로 模作으로 간주되고 있다.

원본에는 당시의 단 하나의 題跋이 있는데, 그것이 진품은 아니지만 황실에서 주장할 가치가 있다는 이유 때문에 황제의 명령에 의하여 都承旨인 梁詩正(1697~1763)이 쓴 것이다.

北宋의 徽宗황제(1101~1125)는 월천 식별력이 있는 황제였는데, 그는 다소 畫院的이기는 하지만 그 자신이 자적있는 화가였다고 믿어진다. 그의 題跋이 있는 그림이 반드시 그가 그린 것이라고 생각할 수 없기 때문에 「믿어진다」라고 하는 것이다.

18) 尙南貶北論(南北宗畫論)을 주장하였으며, 畫禪室隨筆 등을 저술하였다. 글씨와 그림도 잘 쓰고 그렸다.

19) 南宋시대의 書畫家로 米芾의 아들이다. 2米 중 小米라고도 한다.

20) 산드로 붓티첼리(S. Botticelli)가 그린 「비너스의 탄생」(1480년 경작)에 미술사가인 베르나드 베른슨(B. Berenson, 1865~1959)이 언급한 것을 말한다.

그는 翰林圖畫院²¹⁾ 화가들에게 그림 대회를 열기 좋아하였다. 그리하여 그가 만족스럽게 여기는 그림에는 詩句의 1行이나 2行의 連句와 그의 標識를 첨가하였다. 또 특별한 경우에는 臺灣의 故宮博物院에 있는 蠟梅山禽圖의 작은 軸畫에서처럼 그 자신의 세련되고 모방할 수 없는 書體(瘦金體)로 詩를 써 넣기도 하였다.

徽宗의 글씨로 보이는 그림의 오른쪽 아래 모퉁이에 있는 「宣和殿御製并書」와 왼쪽 아래에 있는 4行 20字의 題跋은 이 그림이 자신의 그림임을 말하는 것이다.

그의 題跋이 있는 그림에 대해서는 항상 불확실한 요소가 있기는 하다. 그러나 이 蠟梅山禽圖의 경우는 書와 畫가 같은 御筆에서 나온 것이라고 해도 무리가 아니다. 한 선비가 버드나무 아래에서 산책하고 있는 아름다운 그림인 山徑春行圖는 南宋의 畫院화가 馬遠(1180~1220)이 그린 것이다. 오른쪽 위에 있는 題跋은 다음과 같다.

『소매가 스침에 바람에 들꽃이 저절로 춤추고,
사람을 피해 날아가는 새는 울지도 못하는구나.』²²⁾』

몇년 전에 미국의 한 회의²³⁾에서 이 그림이 토의되었을 때, 몇몇 중국서화 전문가들은 그것이 宋代의 眞品일리가 없다고 주장하였다. 그 까닭은 그림이 너무 인위적이어서 그 선비가 새나 꽃을 보고 있는 것이 아니라 題跋을 응시하고 있는 것처럼 보인다는 것이다. 眞品이 아닐 것이라고 주장한 사람들은 그 그림이 明代의 기발한 모방작가가 그린 것이라고 하였다.

그러나 그 書體가 楊妹子²⁴⁾라고 알려진 寧宗황제(1195~1224)妃의 동생이 쓴 것이라는 데는 의심의 여지가 없다. 그녀는 詩인이자 화가이며 서예가였는데 畫院을 주도하는 화가들의 후원자이기도 하였다. 그녀의 우아한 書體는 그의 수 많은 작품에서 확인된다. 題跋을 바라 보는 그 선비의 황홀하고 기쁨에 찬, 약간의 경외의 느낌마저 일으키는 응시는 아주 적합한 것이다. 만일 그가 다른 곳을 보고 있는 것처럼 보였다면 존경을 결여하는 것이 되었을 것이다. 이 그림은 궁중화가들의 회화 경연대회의 수상작이었을 것이다. 그렇기 때문에 거기에 楊妹子가 우아하게 題跋을 써넣은 것이다. 그녀는 때때로 황제의 명령으로 그렇게 하였는데, 그 전체적인 조화는 예술적인 문제에 대한 황실과 畫院화가 사이의 순탄한 친밀함을 나타내는 것으로 보인다.

이런 일은 중국 미술사에서는 드문 일인데 南宋황실의 문명화된, 지나치게 문명화되기조차 한 분위기를 말해 주는 것이다. 황실의 題跋이 대개 약간은 부자연스러운 것이기는 하나 독특하게 극동 미술에서 사상과 감정이 書와 畫 사이에서 어떻게 앞뒤로 흐르는가를 보다 형식적인 방법으로 말해 주는데, 그 관계는 문인화가가 畫院화가보다 훨씬 예리하고 깊이있게 관찰하고 있다.

한 宋代의 詩人²⁵⁾이 8세기의 두 大家에 대해 다음과 같이 썼다.

21) 許英桓의 中國畫院制度史研究(悅話堂, 1982)를 참조하면 중국의 畫院을 잘 알 수 있다.

22) 「觸袖野花多自舞, 避人出鳥不成啼。」

23) 中國書畫討論會를 말하는데 이 모임은 4년마다 정기적으로 열린다.

24) 內庭의 供奉까지 지낸 書畫家이다.

25) 蘇軾(1037~1101)을 말한다. 號는 東坡였다. 唐宋 8大家 중의 하나였던 문장가며 정치가였다.

『少陵²⁶⁾의 詩는 形이 없는 그림과 같고,
韓幹의 畵는 말이 없는 詩와 같다.』²⁷⁾

그리고 유명한 2行詩에서 蘇東坡는 王維(王摩詰)의 이중의 천재성을 읊었다.

『摩詰의 詩를 음미하면 그 속에 畵가 있고,
摩詰의 그림을 보면 그 속에 詩가 있다.』²⁸⁾

그림은 때때로 無聲詩라고 불렸으며, 글로 표현되어서는 안되거나 혹은 가끔 글로 표현될 수 없는 느낌을 표현하는 수단으로 생각되었다. 11세기의 위대하 서예가였던 黃庭堅은 같은 시대의 화가인 李公麟(1054~1105)에 대하여 다음과 같이 썼다.

『李公은 (표현하고자 하는) 詩句가 있어도 다 털어 놓는 것을 좋아하지 않았네.
그래서 (다 표현하지 못한 것을) 淡墨을 사용하여 無聲詩(繪畵)로 나타냈었네.』²⁹⁾

詩人으로는 알려지지 않은 李公麟이 그림으로 자신을 표현하는 것이 더 용이하였다는 것을 宋代의 서예가(즉 黃庭堅)는 말한 것이다. 그러나 전쟁이나 외족의 점령, 지식인의 박해 등으로 모든 글이 검열관이나 환관에 의하여 반역적인 이중의 의미가 있는지 조사되었을 때 서화가가 글로써 자신을 나타낼 수는 없었다. 그러한 때에는 어떠한 형태의 항의도 용기있는 행동이었다.

1644년 만주족의 中原 점령 이후에 열렬한 明의 애국자인 龔賢(1599~1689)은 글로 의미를 명백히 할 필요가 없는 황량하고 사람이 없는 일련의 산수화로 조국이 점령된 데에 대한 그의 공포감을 표현하였다. 이 시기에 썼던 한 두 편의 詩는 그가 고의적으로 만주족의 점령에 반대하여 이러한 종류의 상징적인 저항을 선택하였음을 암시하였다.

龔賢보다 3백년 전에 宋의 애국자 鄭思肖(1239~1316)는 몽고가 중국 땅을 유린한데 대한 감정을 정교한 露根蘭圖로 상징화하였는데, 이제까지 있었던 정치적인 저항의 가장 완곡한 표현인 것이다. 일본 大阪시립박물관에 있는 멋진 그림의 題跋은 사실 아무 것도 알려주는 것이 없다. 그것은 다음과 같다.

『나는 머리를 조아리고 羲皇(伏羲)에게 물었다.
그대는 누구인데 이 땅에 왔느냐.
그림 앞에서 콧구멍을 벌름거리기도 전에
하늘 가득히 古聲과 古香이 떠다니는구나.』³⁰⁾

그리고 行間에서 그 숨은 뜻을 읽도록 鄭思肖의 친구에게 맡겨졌다. 사실 우리가 그런 정교하게 평온한 그림을 볼 때 정치·반역·저항·충성 등의 갈등이라는 관점에서 보기는 힘들다. 그러나

26) 唐代의 詩人이었다 杜甫의 號이다.

27) 「少陵翰墨無形畵, 韓幹丹青不語詩.」

28) 「味摩詰之詩, 詩中有畵. 觀摩詰之畵, 畵中有詩.」

29) 「李侯有句不肯吐, 淡墨寫作無聲詩.」

30) 「向來俯首問羲皇, 汝是何人到此鄉, 未有畵前開鼻孔, 滿天浮動古聲香.」

문인은 황제에 대한 의무와 양심의 지시 사이에서 아주 비탄받기 쉬운 것이다.

위험스러운 생각은 때때로 詩나 그림에 무겁게 위장되어 있어서 오직 가까운 친구만이 무엇이 숨겨져 있는지를 알 수 있다. 화가의 의도가 전혀 전해지지 않는 것으로 보이거나, 그가 말하려고 하지 않은 것으로 사람들에게 표현되어지는 경우조차 있다. 이러한 한 가지 예를 제시하겠는데 그것은 아주 뼈저린 것이다.

元代의 문인이며 서예가이자 화가였던 趙孟頫(1254~1322)는 관료로 들어오라는 몽고의 희유와 압력을 10년 동안이나 버티었으나, 마침내 굴복하여 쿠빌라이 칸³¹⁾ 밑에서 고위관직에 오르게 되었다. 한편으로 의심할 바 없이 그의 지대한 영향력은 몽고족의 강압적인 지배의 영향을 유희시킬 수 있었으나, 그는 그의 굴복을 항상 부끄럽게 여겼으며, 몇몇 그의 친구들은 그가 부역한 사실을 결코 용납하지 않았다.

1295년 어느 때 趙孟頫는 지금 워싱턴의 프리어 미술관에 있는 2羊圖를 그렸다. 사람들은 羊圖의 왼쪽에 있는 작가의 題跋에서 그 의미의 실마리를 찾으려 한다. 그러나 趙孟頫가 말한 것은 다음과 같다.

『나는 일찌기 양을 그리려 한 것이 아니라 말을 그리려 하였다.
그러나 仲信이 그림 그릴 것을 부탁하길래 장난삼아 사생하였다.
그림이 옛 대가의 것에 미칠 수는 없으나, 자못 그 氣韻을 얻는 바가 있었다.³²⁾』

이것은 그다지 도움이 되는 것은 아니며, 仲信이 누구인지 알 수 없다. 그러면 결국 그것은 다만 양과 염소의 그림이며, 趙孟頫가 말한 것처럼 그냥 장난삼아 실제로 寫生한 것일까? 만일 그 이상의 것이 있다면 왜 題跋에서 힌트조차 주지 않는 것일까? 대답한 그가 감히 그렇게 할 수 없었다는 것이다.

지배세력에 봉사하고 있는 중국인으로서 자신의 감정을 직접적으로 나타냈다면 반역으로 해석되어졌을 것이기 때문이다. 그리하여 그는 그림을 보는 사람들이 그의 참뜻을 파악하기를 바라면서 그것을 그런 식으로 남겨 둔 것이다. 明이 몽고족을 몰아내고 漢族의 독립을 되찾고 난 몇년후에 15세기초의 일곱 명의 문인들이 그 卷畫(즉 趙孟頫의 2羊圖)에 題跋을 덧붙였다.

문인들의 題跋은 모두 漢代의 장군 蘇武(139~60 B.C. 이후)에 관한 것이었는데, 蘇武는 북서 변방의 흉노족에게 포로로 잡혀서 석방되기 전까지 19년 동안 노예와 양치기생활을 하였다.

일곱 명의 문인들 가운데 한 사람이 다음과 같이 썼다.

『나는 그의 훌륭한 畫筆로 青海에서 양을 치면서 충성심을 지킨 蘇武의 초상화를 그리지 않은 것을 한탄한다.』

또 다른 현대의 비평가는 이 초기의 비평가들이 2羊圖가 의미하는 또 다른 의미의 중요한 부분을

31) 元의 世祖로서 忽必烈이다.

32) 「余常畫馬未嘗畫羊，因仲信購畫，余故戲爲寫生，雖不能逼近古人，頗於氣韻有得。」

놓치고 있다고 덧붙인다. 그 그림은 「양을 잃어버리고 다운」는 널리 알려진 이야기를 나타낸 것이는데, 이는 그 그림의 양처럼 趙孟頫가 몽고족에게 부역하면서 그의 길을 잃었다는 것을 의미한다. 그리하여 표면적으로는 친구에게 장난삼아 그려 준 두 마리의 동물(양) 그림은 사실은 조용한 절망의 외침인 것이다.

그것은 후세의 동조자가 나와서 趙孟頫의 편에서 붓을 들어 그 자신이 말할 수 없었던 것을 적도록 남겨진 것이다. 화가가 말하는 것이 불가능하였던 그러한 경우는 흥미있는 것이나 아주 드문 일이다. 일반적으로 화가는 그림을 그리게 된 동기를 알려 줄 뿐이다. 여기 한 가지 예로 화가이자 문인이며 康熙왕제(1662~1722)의 예술고문이었던 王原祁(1642~1715)가 있다.

1696년 가을에 그가 그린 山水圖에는 다음과 같이 적혀 있다.

『多雨중에 회미한 등불 옆에서 우울한 기분을 떨쳐버리기 위하여 王蒙(1385년 사망)의 筆法으로 이 그림을 그렸다.』

또 王原祁는 위대한 宋代 詩人 蘇東坡(1037~1101)의 詩를 썼는데, 그 내용은 아래와 같다.

『원래 나는 나무만 그렸으나 약간의 흥취가 남아 있어서 다른 종이에 石竹을 그렸다.』

龔賢은 지금 호놀룰루에 있는 장엄한 山水圖의 題跋에서 모름지기 宋·元의 大家들의 화법에 따라서 그림을 그려야 한다고 말하였다.

그는 그에게 영감을 준 사람들의 이름을 나열했는데 董源(10세기), 巨然(10세기), 倪瓚(1301~1374), 黃公望(1269~1354), 文徵明(1470~1559), 沈周(1427~1509) 등이다. 그리고 龔賢은 다음과 같은 대답한 말로 끝을 맺었다.

『이 그림을 끝마쳤으니 이로써 나의 運筆의 목적을 밝힌 것이다.』

왜 그는 감상자가 선비나 감상전문가라면 그는 듣지 않아도 알 것이라는 것을 말해야 한다고 느꼈을까? 만일 그 題跋이 전통적인 관념의 상투적인 표현이 아니라면 그것은 화가와 감상자 그리고 영감을 준 모델간의 미묘한 관계를 강조하는 수단으로 보아야 한다.

시간 속에서 동떨어져 있는 이 세 가지의 계기는 시간을 초월한 예술작품속에서 결합되어 전통을 유지하면서 동시에 그것을 혁신하고 변혁시키는 중국화가의 의무를 영원히 입증하는 것이라고 하겠다. 그러나 적당한 겸손이 알맞다. 王原祁는 그의 한 전형적인 題跋에서 자신의 畫技를 정도를 낮춰 겸손하게 나타냈다. 지금 워싱턴의 프리어 미술관에 있는 한 그림에 다음과 같이 쓰고 있다.

『언젠가 董其昌의 畫法을 따른 王時敏의 그림을 보았는데, 나는 그것을 이 그림의 본으로 삼았다.

그러나 나의 筆致와 用墨은 온통 혼란스러우니 이를 부끄럽게 여겨 이렇게 적어 놓는다.』

그러나 위대한 화가이자 비평가인 董其昌은 지금 모르스 컬렉션에 있는 董源 그림의 화법을 따른 산수화 중의 하나에서

『그 그림은 원본과 꽤 비슷하다.』

고 썼으며, 黃公望의 江山秋霽圖를 본단 그의 卷書에는

『古人이 나의 그림을 볼 수 없음이 애석하다.³³⁾』

라고 썼다.

이는 물론 그의 그림(倣黃公望江山秋霽圖)이 그만큼 훌륭하다는 의미이다. 그러한 거만함은 董其昌에게는 전형적인 것이지만 혼한 일은 아니다. 문인화가라면 그의 力作이 보잘 것 없으며, 옛 大衆들과 필적하기를 바랄 수 없고, 심지어 자기는 전혀 화가도 아니며, 단지 장난삼아서 그렸을 뿐이라고까지 해야 하는 것이다. 비록 화가가 말 그대로 그것을 의미하지 않는다는 것을 모든 사람들이 알고 있지만 그것이 좋은 예법이며, 듣기에도 좋은 것이다.

17세기의 위대한 개성주의자였던 石濤(1642~1707)는 친구와의 술집 순례를 찬양한 秋林人醉圖에 쓴 거친 題跋에서 어떠한 해명도 쓰지 않았다.

『지난해 나는 蘇易門·蕭微과 함께 寶城에 들렀는데 그곳은 온통 붉게 물든 나무들의 행렬이었다. 우리는 大醉하여 집으로 돌아왔다.³⁴⁾』

『나는 장난삼아 이 詩를 지었으나, 그때까지 그림은 그리지 않았었다.

올해 나는 宋高를 방문하여 언젠가 그에게 그려 준 竹石圖를 보았다.

그는 「나는 당신이 만 개의 붉은 점으로 秋林人醉를 주제로 한 그림을 그리기를 바란다.」고 말했다.

집에 돌아온 후에 나는 아주 미친듯이 되어 장난삼아 이 그림을 그리고 題跋을 썼다.』

『환구름과 붉은 나무에 둘러 싸인 불모의 땅에 갈 사람은 갔고, 돌아 올 사람은 왔다.

나는 어제 郊原으로 가서 이리저리 둘러보았다. …… 사람·풀·나무, 모든 것이 취해 있었다. 문득 西風이 불어 정신이 깨어나려 한다. 아주 고상한 사람조차 무엇이 옳은 것인지 모른다. 나이가 늙어 따라 나의 性情은 점점 친진난만함(癡)을 추구하는데 익숙해진다.³⁵⁾』

『옛날에 虎頭(顧愷之)는 3絶을 성취했었다. 지금 나는 세 가지의 癡를 얻었다. 나는 미쳤고, 나의 말은 미쳤고, 나의 그림은 미쳤다.

어떻게 사람들이 참된 癡에 도달할 수 있겠는가?

나는 지금 이 癡의 그림을 나의 존경하는 宋高에게 주려 한다. 그러면 나는 眞癡에 도달할 수 있는 것이다.³⁶⁾』

그리고는 石濤는

『이것은 단지 웃음을 자아내기 위한 것이다(索發一笑).』

33) 「黃子久江山秋霽似此，常恨古人不見我也。」

34) 「昨與蘇易門蕭微又過寶城，看一帶紅葉大醉而歸。」

35) 「白雲紅樹壑田間，去者去兮還者還。昨日郊原憑放日，七珍八室鬪青山。人同草木一齊醉，脫屣西風試醒時。大雅不短何香是，老來情性慣尋癡。」

36) 「昔虎頭有三絶。吳今有三癡，人癡言癡畫癡。眞癡何何得也。今余以此癡呈栽松翁者。即吾眞癡得之矣。」

라는 말로 '끝을 맺으며 落款을 찍었다.

그리고 다음날 그는 또 다른 4行詩를 첨가했다.

『어느 한 순간에 안개와 구름은 원래의 형태로 돌아 온다.
은 하늘이 허공으로 불길을 뿜치는 붉은 나무로 가득하였다.
나는 너를 초대하여 나의 먹의 筆致에 취하도록 하겠다.
落葉이 진동하는 서리 내린 숲을 누워서 바라보자.』

그러나 그런 술 취한 창조성의 격동 때문이 아니라, 패거리들이 서로간에 부과한 즐겁거나 지겨운 수 많은 책무를 수행하느라 문인화가들의 정력이 많이 소모되었다. 石濤는 친구나 친구의 친구를 위해서 그림을 그리는데 많은 시간을 할애하였는데, 그의 題跋의 語調가 그러한 관계에 대한 많은 것을 시사해 주고 있다.

여기에 다시 石濤가 피할 수 없었던 책임을 깨끗이 수행한 한 예가 있다.

『此度先生(費米)이 일전에 先塋圖를 그려 줄 것을 부탁하였는데, 이는 효자의 마음씀이다. 그러나 그 구조와 위치를 아는 바가 없었으므로 先生이 눈이 미치는 곳을 그려 왔으므로 그것을 길잡이로 하여 筆墨으로 그것을 따라 그렸다.
석달쯤 후에 나는 先生의 话音을 들었다. 그의 아들이 草稿를 가져와서 옆드려 부탁하기를 그것을 속히 완성하여 先生의 뜻을 따르기를 청하니 이에 언 손을 불면서 이것을 그렸다. 그의 영혼이 이것을 살펴보기를 기원한다.³⁷⁾』

이것(石濤의 先塋圖)과 明代의 大家인 沈周가 그의 스승이자 존경하는 선배인 劉珏(1410~1472)에게 그려 준 그림(爲劉珏作山水圖)에서 예의바르고 품위있는 題跋을 비교해 보자.

『劉珏은 나를 볼 때마다 내가 보잘것 없는 화가라는 사실도 꺼리지 않고 그림을 그려 달라고 하였다. 그는 내가 醉中이거나, 맑은 정신이거나, 한가하거나, 바쁘거나 꺼리지 않고 그림을 그려 줄 것을 부탁하였다.

비가 오거나, 바람이 불거나, 춥거나, 덥거나 하는 것은 그에게는 상관 없었다. 심지어 희미한 등불아래서조차 그림 그릴 것을 재촉하였다.

이 그림은 잔밤에 醉中에 그린 것이어서 온통 뒤죽박죽이며 실수 투성이나 그는 그것을 버리지 않고 보고는 가져 갔다.³⁸⁾』

화가와 그 후원자와의 관계는 매우 미묘한 것이다. 일반적으로 화가는 문인의 품위나 아마추어의 위치를 손상시키지 않고 그림을 그려 주는 것으로 입은 은혜를 갚았던 것이다. 그러나 세력이 있는 후원자인 周亮工(1612~1672)에게 一群의 南京화가들³⁹⁾이 선물한 畫冊의 한 부분으로, 龔賢이 1669

37) 「此度先生前乞予爲先塋圖，孝子之用心也。然損制本末予不可知，先生將自寫其心目之所及，爲之嚮道乃從事筆墨焉。三數月後而先生之訃聞於我矣。令嗣匍匐携草稿，請速成之以副先君之志，因呵凍作此靈其鑒之。」

38) 「廷美(劉珏之號)不以予拙惡見鄙，每一相觀輒牽挽需索。不問醒醉冗暇，風雨寒暑，甚至張燈亦強之，此□本作晚酒後，顯□錯謬。廷美亦不棄。可見□索也。」

39) 金陵 8가를 말하는데, 樊折·胡造·鄒喆·葉欣·古岑·吳宏·謝蔭·龔賢 등이다.

년에 비위를 맞추어 쓴 題跋을 우리는 어떻게 생각해야 할까?

『詩人 周傑園(亮工)은 그림에 대한 열정이 있었다. 그의 망루⁴⁰⁾에서 萬卷과 千櫃의 서화골동물을 모아 토론하였다.

이 나라 어느 곳에 있는 어느 누구라도 그림으로 이름이 난 사람은 당신의 영향력에 대해 듣고, 혹시 늦을까 걱정하며 유성과 번개처럼 달려 왔다.

얼마나 더 많은 사람을 書面으로 불러 모아서 사례금을 주면서 환영했는가.』

이 글이 아부를 좋아하는 周亮工에게 감명을 주었다고는 아무도 생각하지 않는다. 그러나 실재의, 혹은 가상의 적으로부터 몇 년간을 숨어 살았던 龔賢에게 周亮工의 보호가 절실하게 느껴졌을지도 모른다.

여기서 우리가 그 상황을 정확히 알 수는 없으나, 龔賢의 인생이 불분명함으로 가득차 있었다는 것은 단지 하나의 추측일 뿐이다. 근세 문인화가들의 화법은 여기에 圖解된 산수화에서처럼 가끔 너무 추상적이고 상투적인 것이어서 화가의 題跋이 없이는 그의 의도가 무엇이었겠는가를 짐작하기 어렵다.

초기의 고전적인 대가에서는 題跋이 필요없을 정도였는데 그들의 의도가 매우 달랐기 때문이다. 1000~1030년 사이에 그려진 기념비적인 谿山行旅圖에서 宋代 초기의 巨匠인 范寬(990~1030)은 그의 감정이나 예술사학자적인 정신을 전달하는 수단으로 초기 대가의 양식을 빌거나 재해석하고 있지 않다. 그는 우리가 산 속을 거닐 때 느끼는 것과 거의 같은 종류의 느낌을 갖게 하여 우리로 하여금 그 그림 속에 빠져 들게 하는 강한 寫實主義와, 자연에 대한 자신의 지식으로 산수화를 그렸다. 그리고 11세기의 한 姓名未詳의 작가가 한 겨울에 강을 거슬러 올라 가는 것이 어떤 것인가를 전달하려고 했을 때, 그는 느낀 바를 그림이라는 언어로 직접 나타냈다.

우리는 이들 그림에서 화가의 題跋을 찾을 수 없을 뿐 아니라, 落款을 찍었다 하더라도 감추어져 있다. 말할 수 있는 모든 것은 그림 그 자체에 있을 뿐이다.

詩나 화가의 의도나 선택된 기법에 대한 기록 조차도 화가와 감상자 사이에 끼어 들어서 그 영향을 깨뜨리는 것이다. 그러나 12세기 이후, 문인화가들은 繪畫의 寫實主義를 점점 더 전문직업화자에게 떠맡긴 반면, 그들 자신의 예술은 점점 추상적이고 관습적으로 되어 시각적인 경험의 기록이라기보다는 관념을 표현하는 수단이 되었다.

石濤는 지금 일본 大阪박물관에 있는 山水畫帖에 쓴 글에서 이를 시인하고 있다.

『일년 내내 이 빈 화첩은 책상 위에 있었다. 눈보라가 치면 어느 날 문득 東坡의 時序詩(계절의 순서를 노래한 詩)를 읊겼으나 그의 詩의 妙를 나타내지 못함을 부끄럽게 여긴다.

그림을 더욱 흥취있게 하기 위하여 그 詩를 읊겼으니, 매 韻을 읊을 때마다 그림의 神氣가 저절로 드러나리라.⁴¹⁾』

40) 繪畫館을 말한다.

41) 「歲內素册在案，風雪中總用東坡時序諸作，愧不能書詩之妙。今借詩以莊吾之筆，每一歌韻則神氣自出。」

마지막 두 귀절이 잘 드러내고 있듯이 그 詩가 없다면 그 山水畵는 흥취를 잃은 것이 된다는 것을 인정하는 것과 다름이 없다.

그것은 아주 놀라운 것이나 더 놀라운 것은 神氣가 筆致의 생기있는 율동적 흐름에 있는 것이 아니라, 마치 사진영상처럼 감상자가 그것을 깨닫게 되기 전에 詩에 의해서 개발되어져야 한다는 그의 시사(示唆)이다. 이 후반부의 진술은 石濤 자신의 예술론에서 특별히 주목할만한 것이다.

그림에 대한 石濤의 수필 또는 기록인 畫語錄⁴²⁾에서 그가 「一劃」이라고 부르는 화법의 탁월함을 주장하는데, 그것으로 예술가는 사물의 생명에 대한 깨달음을 그림의 순수한 筆致의 생동을 통해서 표현하는 것이다. 그가 詩의 題跋에 대하여 말하고 있는 것은 아무 것도 없다. 畵와 詩가 동시에 함께 있을 때 하나는 다른 하나를 보강하여 可視的·言語的 이미지를 초월하게 되어 사상과 감정은 어떤 신비스러운 방식으로 그들 사이에서 울리게 된다.

미국의 벨슨미술관에 있는 화첩의 한 그림⁴³⁾에 쓴 沈周의 詩는 다음과 같다.

『白雲은 떠와 같이 산허리를 감싸고,
石磴은 공중에 솟고
가느다란 길은 아득하다.
명아주 지팡이에 의지하여
멀리 바라보며
산골 물소리에 피리 불어 답한다.⁴⁴⁾』

상투적이기는 하지만이 詩句가 감상자의 주의를 고정시키는 역할을 한다. 이것은 단순히 낭떠러지 위에서 있는 사람을 나타낸 것이 아니다. 그것은 자기 자신이며, 자신이 어떻게 느꼈는가를 沈周가 말한 것이다. 곧 그 총체적인 작품은 그림 하나만으로 표현할 수 있는 것보다 더 많은 흥취와 힘으로 가득차게 된다. 그러나 중국의 문인들은 회화적인 영상에 대한 의미확충이 아니라, 그것 자체로 완전한 진술을 옮겨 가는 때가 오게 된다.

즉 관념이 그림이 표현할 수 있는 것을 너무 초월하여서 하나의 철학적 진술로서 그것 자체로 완벽한 것을 견지하게 될 때이다. 그러나 여기서조차도 글씨와 영상 사이에 미묘한 결합은 유지되어진다. 沈周가 1492년에 그린 夜坐圖라는 그림에 쓴 문장(夜坐記)은 다음과 같다.

『겨울밤의 잠자리는 아주 달콤하나, 한 밤중에 잠을 깨었다. 정신이 상쾌해져서 다시 잠들 수가 없어서 옷을 입고 일어나 등불을 대하고 앉았다.

책상 위에 책이 수 십권 있어 아무 것이나 골라 읽었으나, 차츰 귀찮아져서 책을 내려 놓고 팔짱을 끼고 단정히 앉았다.

오랜 동안 내리던 비는 새로 개이고 달빛이 담담하게 창문에 비치는데, 사방에서 북치는 소리가 들렸다.

42) 1700년경에 저술된 石濤畫語錄은 全 18章으로 되어 있는데 一劃論이라고도 한다.

43) 眺海望圖를 말한다.

44) 「白雲如帶束山腰, 石磴飛空細路遙. 獨倚杖藜舒眺望, 欲因鳴澗答吹簫.」

밝은 빛이 비친 것이 오래 되었다고 문득 깨달았는데, 점점 어떤 소리가 들렸다.

살랑살랑 부는 바람이 대나무를 흔드는 후후 하는 소리는 뒤돌아보지 않고, 앞으로 나아가는 생각을 일어나게 하고, 개가 으르렁거리는 거친 소리는 사악한 것을 막고 도둑을 몰아 내는 생각을 일어나게 한다.

큰 북과 작은 북이 울리는 소리를 듣는데, 작은 것은 알팍하고, 먼 것은 깊고 조용하여 끊이지 않으니, 근심하여 평화롭지 않은 생각이 일게 한다.

官鼓(판청에서 시간을 알리는 북)는 아주 가까이 있어서 셋을 치고, 또 넷, 다섯을 치니 점점 더 급하게 새벽을 재촉하는 것이다.

갑자기 동북쪽에서 종소리가 들리는데, 비가 개어 종소리는 그 소리가 몹시 청명하여 그 소리를 들으니 일어나고 싶은 생각이 드나 그렇게 할 수가 없었다.

나의 성품이 밤에 앉아 있는 것을 좋아하여 매번 등불 아래서 책을 펴 이리저리 반복하게 되나 2更에 멈추게 된다.

사람들의 떠들썩한 소리가 가지지 않고 또 마음은 글씨 사이에 멈추어 있으니 바깥이 조용해서 마음이 차분해지는 때는 없었다.

오늘 밤에 모든 聲色이 다 고요하게 되니 사람의 마음과 정신을 맑게 하여 뜻을 새우기가 충분함이 이와 같으니라.

또한 다른 때에 이런 聲色이 없는 것이 아니며 사람의耳目에 와 닿지 않는 것이 아니나, 形이라는 것은 사물에 따라 있는 것임에도 마음은 그것을 재촉하여 따른다.

밝은 청각은 시끄러운 소리에 숨겨져 있고, 밝은 시각은 화려한 것 속에 숨겨져 있으니, 物은 사람에게 이익되는 것이 적으며, 손해되는 것이 많다.

지금의 聲色은 다른 때의 것과 다르지 않으나, 耳目을 자극하여 떨리어 나와 妙습하게 되는 것이다.

즉 시끄러운 소리와 화려한 것은 내가 나아가고 수양하는 바탕이 되는 것이니, 物은 족히 사람을 부릴 수 있는 것이다.

聲이 절묘함과 色이 극진함은 나의 뜻을 널리 우뚝 솟게 하는 것이니, 즉 이른바 뜻이라는 것이 마음 밖에 있는 것인가, 안에 있는 것인가?

物속에 있는 것은 物로 인하여 발현하게 되니, 이는 반드시 판별할 수 있는 것이라서 나는 여기서 판별할 수 있다.

夜坐의 힘은 아주 큰 것이니 긴긴 시간 등불 아래에서 마음을 가지런히 하여 앉아 있으면 사물의 이치를 구하게 되고, 몸과 마음의 오묘한 경지를 얻게 되며, 수양과 應物의 바탕이 되니, 반드시 장차 얻는 바가 있을 것이다.⁴⁵⁾』

5) 「寒夜寢甚甘。夜分而寤。神度爽然。弗能復寐。乃披衣起坐。一燈熒然相對。案上書數帙。漫取一編讀之。稍倦。置書束手危坐。久雨新霽。月色淡淡映窗戶。四聽闐然。蓋覺清歌之久。漸有所聞。閱風聲撼竹木。號號鳴。使人起特立不回之志。聞犬聲狺狺而苦。使人起閑邪禦寇之志。聞小大鼓聲。小者薄而遠者淵淵不絕。起幽憂不平之思。官鼓甚近。由三擗以至四至五。漸急以趨曉。俄東北聲鐘。鐘得雨霽。音極清越。聞之又有待旦興作之思。不能已焉。余性喜夜坐。每攤書燈下。反覆之。迨二更方以爲當。然人喧未息而又心在文字間。未嘗得外靜而內定。於今夕者。凡諸聲色。蓋以定靜得之。故足以澄人心神情而發其志意如此。且他時非無是聲色也。非不接於人耳目中也。然形爲物役而心趣隨之。聰隱於鐘匊。明隱於文華。是故物之益于人者寡而損人者多。有若今之聲色不異於彼。而一觸耳目。惝然與我妙合。則其爲鏗匊文華者。未始不爲吾進脩之資。而物足以役人也已。聲絕色泯。而吾之志冲然特存。則所謂志者果內乎外乎。其有於物乎。得因物以發乎。是必有以辨矣。於乎。吾於是而辨焉。夜坐之力宏已哉。嗣當齋心孤坐。於更長明燭之下。因以求事物之理。心體之妙。以爲脩己應物之地。將必有所得也。」

어떠한 그림도 여기에 덧붙여질 수 없는 것으로 보이며, 沈周도 그렇게 하지 않았다. 도대체 왜 그는 그림을 그렸을까? 그가 시각적인 像을 통하여 思考하도록 훈련된 화가이자 철학자이기 때문만은 아니다. 나는 그가 그것을 그려야만 했다고 믿는다. 왜냐하면 중국인에게 있어서 글이라는 것은 단순히 추상적인 진리에 대한 언급이 아니라 세상의 경험을 통하여 도달되어지는 진리이기 때문이다. 사람이 어떠한 윤리적인 관점에 도달하게 되는 것은 사회생활을 통해서이다. 사람이 형이상학적 관점에 도달하는 것도 林泉을 周遊함을 통해서이다.

잠들지 않은 가을밤에 沈周의 감각에 부딪혀 온 그 聲色은 그가 깨달음의 계기에 도달하는 수단이며, 그것들을 환기시킴으로써 그의 그림은 그의 정신적 旅程을 상징하고 가리키는 것이다. 관념과 형식, 언어와 영상의 이러한 오묘한 결합은 중국 전통문화의 성숙도를 반영하는 것이다.

문인계층이 문장에서처럼 그림에 언어를 사용할 때, 그것은 난해하며 암시로 가득 차 있고, 중국 사회의 피라미드 頂點에 있는 오직 소수의 귀족계층의 구성원들에게만 접근이 가능한 것이다.

오늘날 중국에서 그들의 사회적·지적 자세는 봉건압제자라는 불신계층인 반동주의자·선민주의자라고 당연히 낙인찍힌다. 중화인민공화국에서 詩書畫의 세 가지 예술은 회화예술에 대한 사회주의 리얼리즘의 영향을 받지 않더라도, 당시의 평등주의·反主知主義 경향의 초기의 불가피한 희생물이 되었을 것이라고 생각할 수 있다. 그러나 중국인들의 과거에 대한 이상스러운 愛憎관계를 고려하지 않는다면 우리는 이것을 믿을 수 있다.

毛澤東주석은 가장 유명하고 널리 인용되는 슬로건 중의 하나⁴⁶⁾에 그의 인민들에게 과거에 등을 돌리지 말고 그것이 현재를 위해 이바지하게 하라고 하였다. 毛주석은 그 자신이 서예가이자 詩人이었다. 보다 자연스러운 것은 현대화가인 李可染이 1949년에 毛주석이 쓴 詩「百萬紅軍渡江」을 그림으로 그리고 윗 부분에 그 詩를 베껴 쓴 것이다.

그러나 이것보다 더 자연스러운 것은 1959년에 傅抱石과 關山月이 北京 人民大會堂의 벽에 그린 거대한 상징적인 그림(山水圖)에 「江山如此多嬌」(우리 강산의 아름다움은 이와 같구나.)라는 毛澤東의 詩 한 구절을 그 상단에 그의 書體로 써 놓은 것이다.

중화인민공화국에서의 예술의 이러한 實例들은 극적인 것 같으나, 결코 예외적인 것은 아닌데, 오늘날의 통치자가 예술에서나 예술을 통해서 여전히 전통적인 방식으로 그의 권위를 발휘한다는 것 뿐 아니라, 詩書畫의 결합을 통한 사상과 감정의 표현이 결코 그 호소력을 잃지 않았다는 것을 보여 준다.

〈譯註者の 말〉

미국의 중국 미술사학자인 마이클 설리반교수(스탠포드대학교)가 1974년에 발표한 이 논문 「三絶」——中國의 詩·書·畫——(The Three Perfections——Chinese Painting, Poetry and Calligraphy——, London, Thames and Hudson, 1974)은

46) 1942년에 발표된 毛澤東의 延安文藝講座를 말한다.

200자 원고지로 100여장 정도 되는 짧은 글이면서도 중국의 詩·書·畫가 3位 1體를 이루는 三絶의 세계, 즉 중국문인화의 세계를 가장 잘 이해할 수 있다고 생각되어 다 번역하고 짧은 주석을 달았다.

참고로 Michael Sullivan(1926~생존) 교수가 지금까지 발표한 논문과 저서를 살펴 보면 다음과 같다.

1. Chinese Art in the Twentieth Century, 1959.
2. The Birth of Landscape Painting in China, 1962.
3. Chinese and Japanese Art, 1966.
4. The Arts of China, 1967.
5. Chinese Art: Recent Discoveries, 1973.
6. The Meeting of Eastern and Western Art, 1973.
7. The Three Perfections, 1974.
8. Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China, 1979.
9. Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties, 1980.

1986년 12월 12일

狎鷗亭洞 有竹居에서

爽白許英桓