

http://dx.doi.org/10.17703/JCCT.2019.5.3.61

JCCT 2019-8-07

明末清初 遺民畫家の 畫風에 나타난 예술심미 - 八大山人과 石濤를 중심으로...-*

An Aesthetic on painting style of Yumin Painter in Late Ming and Early Qing Dynasty - Focuse on the Paldaesanin and Seokdo -

김도영**

Kim Doyoung

요약 명말청초의 화단은 淸 왕조에 충실하게 협력했던 정통파와 淸에 적대적인 태도를 가졌던 개성파가 대립한 혼란의 시대라 할 수 있다. 이러한 왕조교체기에 國破家亡之痛의 恨을 품고 현실을 초월해 산림에 은둔자적하였던 대표적 유민화가였던 八大山人과 石濤는 참된 자아를 찾기 위한 개성적 표현 양식으로 어떠한 유포를 이루지 않았고, 작품을 통해서 흥중의 비참함과 현실에 대한 울분을 자신만이 느끼는 새로운 착상과 구도를 통해 狂怪의 표현하였다. 이들의 畫風은 비분에 싸인 자아마저 망각한 반규범적이며 무위자연적 사유를 통해 簡逸하면서도 광견적 심미관을 형성하여 자신만의 개성미와 독창성을 野逸한 墨戲로 발현하였다. 八大山人은 저항정신과 비분강개가 함축된 기이한 그림을 독특한 발묵선염법을 통해 주로 그렸는데, 冷笑·諷刺·反語의 표현으로 狂放不羈하게 묘사하였다. 한편, '借古以開今'을 주장한 石濤는 『書語錄』에서 畫理와 筆法의 일치화를 一劃으로 설명하였는데, 이러한 一劃論은 기존의 法으로부터 벗어난 無法而法의 자율성을 확보하였다. 그리고 감각적 필묵과 색채미를 통해 유민의식에 기반한 興·欲·情感이 遊藝의으로 형상화하였다. 이들의 개성적 화풍은 이후 楊州八怪에 전해져 18세기 화풍을 선도하였다.

주요어 : 명말청초, 유민화가, 개성파, 팔대산인, 석도, 화어록

Abstract The painting group of Late Ming and Early Qing Dynasty is an era of confusion between the orthodox who faithfully cooperated with the Qing Dynasty and the individualist who had a hostile attitude. The country was ruined by these dynasties, and the family left the real world with the suffering of the breakdown and stayed in the mountains. Paldaesanin and Seokdo, the representative Yumin painters, did not form any a sect as a unique expression style for finding a true self. And, through his work, he expressed on madness and oddity through new ideas and composition that he feels misery and anger in his heart. The paintings of these paintings had semi-normative and impromptuous views of nature, which even the self burdened with grief was forgotten. And I expressed my own individuality and originality by forming a simple and free, on madness and oddity art aesthetic. The paintings of these paintings had semi-normative and impromptuous views of nature, which even the self burdened with grief was forgotten. And I expressed my own individuality and originality by forming a simple and free, on madness and oddity art aesthetic. Paldaesanin portrayed a strange figure with a spirit of resistance and a sad and angered emotion, through a unique technique of painting. The content is cynical, satirical, ironic, and on madness and oddity. On the other hand, Seokdo explained "ilhoeg" that the method of writing and the method of writing in 『Hwaelog』 agree with each other. This has allowed us to achieve autonomy as a "rule without rules" that goes beyond the existing rules. And he delicately portrayed beauty, desire, and emotion with the use of sensuous brushes and the beauty of the colors. Their unique paintings were later conveyed to yangjupalgoe and led to the flow of paintings in the 18th century.

Key words : Late Ming and Early Qing Dynasty, Yumin Painter, Individualistic, Paldaesanin, Seokdo, Hwaelog

*정회원, 예원예술대학교 교양학부 (문화재학박사)

접수일: 2019년 5월 2일, 수정완료일: 2019년 5월 25일

게재확정일: 2019년 6월 24일

*이 논문은 한국미학예술학회 2019년 봄 정기학술대회(2019. 3. 23. Dept. of the faculty of liberal arts, Yewon Arts Univ, Korea 홍익대) 자유주제발표에서 발표한 원고를 수정·보완하여 게재한 것임.

Received: May 02, 2019 / Revised: May 25, 2019

Accepted: June 24, 2019

*Corresponding Author: kdy3019@naver.com

I. 들어가는 말

明末清初는 중국인들에게 있어서 “하늘과 땅이 붕괴되는(天崩地解)” 시대로 각인될 만큼 가치관의 혼돈 시대를 의미한다. 당시 지식인들은 이러한 원인을 지배층의 무능과 부정부패 외에도 天理만을 강조하는 “理學”에서 찾기도 하였다. 明末清初 서예가이자 名醫였던 傅山(1606~1684)은 ‘理’나 ‘道’의 실천을 주장하는 聖人이란 악한 존재(“聖人爲惡”)이며, 시정에서 체험으로 살아가는 사람들이야말로 진정한 ‘理’를 실천하는 사람으로 보았다.(傅山, 『霜紅龕集』 卷三五, “市井賤夫最有理”) 그리고 이후 그 해결을 위해 인식의 주체에 대한 재발견과 다양한 체험을 중시 여기는 새로운 사상운동이 전개되는 등 여러가지 해결방안이 모색되었다.

이 당시 화단은 주로 宋代의 郭思가 『圖畫見聞志』에서 제시한 지식인의 정신주의적인 기운론이나, 董其昌의 平淡天真論에 입각한 그림을 전형으로 간주하는 明代의 擬古主義적인 화풍, 즉 남종문인화를 우위로 하여 師古를 고집한 四王(吳派의 정통적 南宗畫를 이어받아 淸朝 화단에 큰 영향을 미친 淸初의 王時敏, 王鑑, 王翬, 王原祁 등 4巨匠에 대한 약칭)을 중심으로 淸 왕조에 충실하게 협력했던 正統派에 의해서 주도되었다.

하지만, 당시 사상적 흐름에 기인하여 회화는 더 이상 화가의 고상한 인격이나 객관 사물의 사실적 재현이 아니라 오감을 통해 파악된 물상에 대한 체험적 인식 작용으로 표현하는 개성파가 등장하였다. 여기에는 弘仁(1610~1664), 石溪(1611?~1692?), 龔賢(1620~1689), 八大山人(1626~1705), 石濤(1642~1707), 梅清(1623~1697) 등과 같이 새로운 왕조인 淸나라(1642~1912)를 거부하고 적대적 태도를 가졌던 遺民畫家들이 많았다. 遺民畫家란, 역사적 전환기에 前 王朝의 남겨진 臣民畫家라는 의미인데, 이들은 徐渭(1521-1593) 등에 의해 전개되어 온 明代 이래의 개성적이고 주관적인 회화를 회복시키려는 시도를 하였다.

明末의 유민화가들은 어떠한 유과를 형성하지 않았으며, 진리관과 학문관에 있어서도 기본적으로 正統과 異端이라는 이분법적 분별을 하지 않았다. 다만, 작품을 통해서 흥중의 비참함과 현실에 대한 울분을 자신만이 느끼는 새로운 착상과 구도, 그리고 기법과 자연에 대한 통찰력 등을 통해 狂·奇·怪의 형태로 발현하였다.

본 연구는 주연구대상으로 明末清初 가장 개성적인

유민화가로 손꼽히는 八大山人과 石濤를 중심으로 明末清初의 왕조교체기에 國破家亡之痛의恨을 품고 현실을 초월해 주로 산림에 은둔자적하였던 遺民畫家들의 참된 자아를 찾기 위한 개성적 회화심미에 대해 살펴보고, 그들의 화론 및 다양한 화법으로의 변용과 특징이 어떠한 화풍으로 발현되었는지 그 경향성과 특징을 고찰해 보고자 한다.

II. 明末清初 畫壇과 遺民畫家의 창작정신

明 왕조는 1367년 朱元璋이 북방의 몽골족이 세운 元나라를 멸망시키고 漢族의 지배를 회복하면서 전통적인 중국의 문화를 다시 부흥시킨 왕조이다. 하지만 永樂帝(1360~1424) 이후 환관에 의한 정치적 부패가 극심하였고, 이로 인해 전국 각지에서 농민 봉기가 끊임없이 일어났다. 또한, 朱子學에 도전하는 새로운 사조로 儒·佛·道 三教一致와 陽明學의 사상이 사회의 변화를 주도하였다. 후기에는 만주족이 세운 後金(이후 淸나라가 됨)이 明을 압박하여 결국 1643년 이자성의 亂이 일어나 결국 16대 277년만에 멸망(1644년)하였다.

明代의 회화 역시 이러한 역사적 흐름과 더불어 변화하였는데, 전기에는 宋代의 元體派와는 달리 직설적이고 호방한 기법위주의 표현과 직업적인 색채가 농후한 戴震(1388~1462)과 그의 계승자 吳偉(1459~1508) 중심의 ‘浙派’ 화풍이 성행하였다. 그러나 浙派는 嘉靖(1522~1566) 연간에 이르러 소위 ‘狂態邪學派’로 불리는 매너리즘을 초래하여 급기야 浙派의 맥이 소멸됨으로써 南宋 元體派의 답습적인 조류와 함께 종말을 맞이하게 된다. 후기에 이르러서는 北宋의 董源(?~962)과 巨然(?~?)의 화풍을 모범으로 하여 沈周(1427~1509), 文徵明(1470~1559), 唐寅(1470~1523), 董其昌(1555~1636) 등으로 이어지는 ‘吳派’가 주도하면서 선비의 고매함과 文人氣를 중요시하고, 격조와 정취를 으뜸으로 여기면서 元體派나 浙派와는 다른 南宗文人畫風의 경향을 구사하였다.

특히 明末은 禪學이 극도로 흥성한 시기였다. 이러한 선가의 흥성을 배경으로 하여 회회사의 흐름은 커다란 계기를 맞게 되는데, 莫是龍(1539~1589), 董其昌(1555~1636), 陳繼儒(1558~1639) 등 ‘華亭三名士’로 불리는 세 사람에게 의하여 ‘南北分宗論’이 제창되었다는 점이

다. 특히 董其昌은 『畫禪室隨筆』에서 南宗畫(吳派)를 北宗畫(元體派와 浙派)보다도 더 정통적인 화풍으로 한다는 尙南貶北의 ‘南北分宗論’의 선두주자가 되었고, 후세에도 막대한 영향을 미쳤다.(崔炳植, 『水墨의 思想과 歷史』, 東文選, 2008, pp. 97~99 참조.)

이어서 왕조교체기였던 淸初에는 元末四大家와 의고주의적인 吳派의 정통주의에 대항하여 독창적 사상 전개와 더불어 변혁적 시도를 한 개성주의 화가들이 등장한다. 이들은 亡國의 통한과 抗節 의식이 강하여 속세의 생활을 접고 산림에 은둔하면서 전위적이고 혁신적인 화풍을 드러냈는데, 유민화가들이 대부분이었다. 이들은 거의 황실의 친족이거나 문인사대부 출신이었으며, 淸朝가 들어선 이후 이민족의 통치에서 漢族의 얼을 평생 간직하고자 道·佛家에 입적하거나 혹은 속세와 단절하며 허정한 심령을 오로지 寄恨筆墨의 예술활동 속에서 정화시켜 나갔다.

明末에 두드러진 심미의경은 朱子學的 雅에서 陽明學的 俗으로의 흐름 변화이다. 이는 기존 규범의 절대적 위치를 차지하는 崇古·擬古主義로는 변화하는 현실을 제대로 설명할 수 없다는 자각에서 일어난 반발이다. 이 시기 유민화가들에게 있어서의 회화란, 현세와의 타협이나 규범을 배제하고 자연본체와 일체화된 화가의 의와 我를 추구하며 자유분방한 심미로써 자기 혁신을 도모하고 자각한 시기였다. 그리하여 이전의 고정된 화법을 부정·비판하면서 자신의 성정을 자유롭게 풀어내어 정감의 솔직한 발산을 無碍自在하고, 狂·奇·怪하게 회화에 표출하였다. 이들은 자연발산적인 주관적 정감을 중시 여겼고, 奇醜하고 怪異한 아름다움을 추구한 과격적 심미를 통해 흥중의 비참함을 새로운 착상과 구도로 자유롭게 표현하였고, 자연에서 느낀 그들의 의취를 새로운 화법으로 狂氣있게 표현함으로써 전통문화와 신문화를 아우르는 창신적 예술가의 선도적 역할을 하였다.

이러한 경향성에는 老莊思想과 陽明左派의 사유가 담겨 있다. 潑墨法의 寫意畫를 창시하고, 陣繼儒, 八大山人 등 근세의 문인 및 墨戲에 현저한 영향을 끼친 徐渭는 노장사상을 이단으로 보지 않았고, 불교에 대해서는 긍정적 태도를 보이면서 儒·佛·道가 공존하고 쓰임이 될 수 있다는 ‘三教合一論’을 주장했다.(徐渭, 『三教圖贊』, “三公伊何, 宣尼聃縣, 謂其旨趣, 轅北舟南, 以予觀之, 如首脊尾.”) 또한, 물을 듬뿍 문힌 묵법을 사용한 水墨大寫

意 화풍과 과격적인 구도로써 기존의 질서와 조화를 의도적으로 무시하며 개성 넘치게 표현하였다.

한편, 사상적으로도 이러한 狂·奇·怪의 창작정신을 뒷받침하고 있는데, 명대 陽明左派 계열의 학자로 徐渭와 더불어 公安派(明代 萬曆期(1573~1619)에 문학은 童心의 소산이라는 견해를 가지고 모든 봉건적 권위와 도덕을 무시한 李贄의 사상적 영향을 받아 당시의 復古派 문학에 도전했던 문학집단의 명칭)에게 큰 영향을 주었던 李贄(1527~1602)는 狂者를 긍정하였다. 그는 “狂狷이면서 道를 듣지 못한 자는 있지만, 狂狷이 아니면서 道를 들을 수 있는 자는 없다.”(李贄, 『焚書』 卷1, 「與耿司寇告別」, “有狂狷而不聞道者有之 未有非狂狷而能聞道者也”)고 하였다. 李贄는 비록 광자의 행동이 실천적 측면에서 중용을 지키지 못한다 하더라도, 그들이 ‘法古’에 얽매이지 않는 주체적이고 개성적인 삶을 영위하는 것을 높이 평가하고 있다.

유민화가들은 李贄의 진솔한 감정의 표현이 중요하다는 사유에 공감하여 선인의 모방을 거부하고, 개성을 중시하면서 주관적인 정감을 숭상하며 醜하고 怪異한 狂狷을 하나의 미적관조로 받아 들었다. 그리하여 淸初 화단의 주류를 이루고 있던 四王吳惲의 師古·擬古主義에 대항하며, 기괴함과 추졸함을 추구하는 새로운 예술세계를 거침없이 펼쳤던 것이다. 대표적 유민화가인 八大山人은 저항정신과 비분강개가 드러난 기이한 그림을 주로 그렸는데, 解衣槃礴의 無己 경지에서 簡逸한 發墨渲染法으로 狂放不羈하게 표현하였다. 石濤는 화론서인 『畫語錄』에서 畫理와 筆法의 일치화를 ‘一劃’으로 설명하였는데, 이러한 一劃論은 기존의 法으로부터 벗어난 無法而法의 자율성을 확보하여 개성적이고 변혁적인 심미를 제시하였다. 石溪는 2년간의 黃山 은거생활과 나무와 기석을 관찰한 산림의 수행은 禪味가 깊숙이 배인 필묵의 경지를 이루었고, 사물을 정확히 그리지 않고 형상과 초연한 逸筆草草의 필치와 운기를 지녀 당시의 화단에서 높게 평가되었다. 龔賢은 전통적인 骨法을 무시하고 농묵을 곁친 명암효과로 침울하고 無人寂寥한 산수화를 즐겨 그려 蒼墨山水의 시조로 인정받고 있다. 弘仁과 梅淸은 산수를 초형상적으로 의인화한 개성적 화풍으로 근대적 화풍으로 까지 연결되었다.

이들의 독특한 狂·奇·怪의 운취는, 예리한 관찰력으로 함축적이면서도 애매모호한 변형과 과장으로 사물의 요체를 잘 포착하였으며, 초월적 직관을 통한 탁월한 공간

구도와 기법으로써 기존의 고법에 구애받지 않는 자유롭고 주관적인 미적형상을 창조하여 혁신적인 예술조형으로 승화시켰다.

III. 遺民畫家 畫風の 審美意境

1. 狂放不羈한 簡逸을 추구한 八大山人

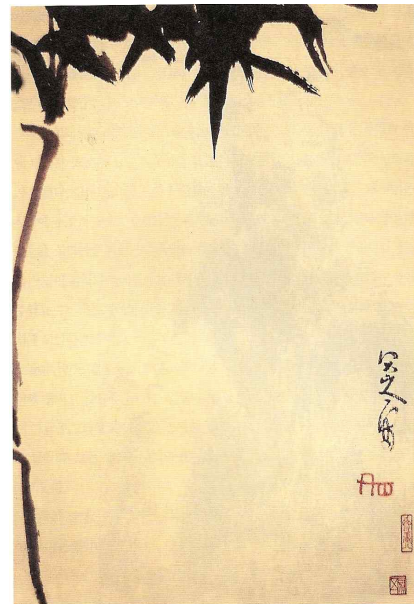
八大山人은 明 황족 익양왕의 후손으로 南昌(江西省)에서 태어났다. 兒名은 朱耆, 本名은 朱統이며, 號는 雪箇, 人屋, 驢漢, 个山, 道朗, 八大山人 등 다수이며, 法名은 傳綦이다. 부친 朱謀駟는 언어장애가 있었으나 성품은 지혜로웠으며 서화에 뛰어났다고 전해지는데, 그의 예술적 자질은 다분히 부친으로부터 물려받은 영향이 크다. 陳鼎은 八大山人의 유년시절에 대해 “八大山人의 성격은 곧아 남과 어울리지 않았고 남보다 재주가 뛰어나 8세부터 詩를 잘 지었고, 書法과 篆刻에도 교묘하였으며 繪事에도 뛰어났다.”(陳鼎, 『八大山人傳』, “山人性孤介, 穎異絕倫, 八歲即能詩, 善書法, 工篆刻, 尤精繪事.”)고 전하니, 이로 미루어 明 황족으로서 儒家的 家風과 교육 아래 강직한 서화가로서의 예술적 분위기와 자질을 쌓으며 유년기를 보냈음을 알 수 있다.

18세(1644년)에 明이 멸망하자, 亡國의 恨을 품고 괴로운 현실을 초월해 穎學弘敏 선사 아래로 출가하였다. 그리고 淸朝의 잔혹한 통치 하에서 隱遁自適하며 서화활동을 하였는데, 順治16年(1659) 34세에 현존하는 최초의 작품집 「傳綦寫生冊」을 엮었다. 이후 康熙 19年(1680)에는 임천현령 호역당의 초빙으로 1년여 체재한 후 미처 버렸고, 곧 남창으로 돌아와 환속했다. 이를 두고 佯狂(거짓광기)이라고 하는 설도 있다. 후에 남창에 靑雲譜道院을 건립하여 도사가 되었으며, 주로 가난한 선비, 승려, 백정 등과 어울려 살았다. 이 무렵부터 주로 癡人과 狂人, 醉態와 기괴한 행동으로 韜晦하며 항절정신과 비분강개가 얼룩진 자신만의 畫境을 열었다.

그는 亡國之恨과 血육에 대한 그리움 등으로 짐철된 심리세계를 거침없는 狂怪美로 여실히 표출하였는데, 59세부터 八大山人이라는 號를 사용하기 시작한 이후 이는 더욱 심화되었다. 八大山人이라는 서명을 마치 哭之나 笑之처럼 보이도록 쓴 것으로도 유명하다. 이는 抗節의 의사를 서화의 형상으로 비유한 수단이었으며, 무기력한

자기 자신의 憫笑이며 痛恨을 나타낸다. 강서순무 宋樂의 초빙을 거절하는 등 평생 抗淸의 의지를 관철시켰으며, ‘明末 4대 僧侶畫家’(明末淸初에 黃山을 중심으로 하여 禪宗사상에 바탕을 두고, 水墨畫 위주의 작화를 했던 弘仁(1610~1663), 梅淸(1623~1667), 八大山人(1626~1705), 石壽(1642~1707) 등 4대 승려화가를 말함), ‘遺民畫家’, ‘中國 文人畫의 巨頭’, ‘中國 潑墨花鳥畫 기법의 始祖’로 불려지고 있다.

八大山人은 내면에 쌓인 비참한 심회가 술로 인해 흥분하여 醉態가 되면 즉발적으로 물상과 心物合一되어 자연스럽게 작품으로 발산하였는데, 물상에 대한 세밀한 관찰과 체험을 통해 그 특징과 실상을 깨닫고, 거리낌 없이 직관에 의해 簡逸한 필획과 빠른 붓질로써 물상의 생명력과 역동성을 발현하였다.



(도 1) 八大山人, 『墨竹圖冊』 「散頁」,
Fig. 1. Paldaesanin, 『black bamboo picture book』 「Sanha」

(도 1)은 좌변에 치우치게 형상을 함축적으로 經營位置하고, 나머지 부분을 여백으로 처리하였다. 이렇게 성립된 화면은 시각적 여운을 느끼게 하고, 대나무가 주는 瀟淡한 이미지와 둘러싸고 있는 공백이 환기시키는 기운에 의존함으로써 극단적인 절제에 의한 우아한 분위기로 주제를 감싸고 있다. 이로써 감상자에게 화폭 안에만 묶어 두지 않고 주관적 상상력을 동원하여 넓은 여백과 그 밖의 정경이 어떻게 펼쳐질 것인가에 대한 여지를 마련하여, ‘象外之象’, ‘畫外之畫’, ‘美外之美’, ‘景外之景’이라 할

수 있는 고도의 정신세계를 지향케 하여 형상 자체로부터 더욱 생명력 넘치는 심미의경을 느끼게 해준다.

八大山人은 여백을 작품의 생명 근원으로 만드는 하나의 미학적 방식으로 채택하였다. 八大山人에게 있어서 여백은 늘 현상적 이해관계가 제거된 빈 공간임과 동시에 모든 가능성이 담길 수 있는 잠재적인 공간이었다. 그는 簡逸한 필획으로 이루어진 虛實相生하는 여백의 원리를 체득하여 화면상의 자질구레함을 제거하였다. 그리고, 속박을 벗어나 무한자유의 심령으로써 逍遙遊하는 초월 경지를 추구하였다.



(도 2) 八大山人, 『山水花鳥冊』 「鶴鷓」,
 Fig.2. Paldaesanin, 『mountain-water-flower-bird picture book』 「Amsoon」

(도 2) 한 쌍의 메추라기는 허리를 굽히고 곱사동이의 모양을 하고 있다. 이 작품에서는 몸을 움츠리면서 올려다보는 메추라기는 아래턱이 돌출되어 있고 배 부분은 부풀린 채 있다. 그리고 허리를 구부리며 내려다보는 모습의 메추라기는 등이 이상하리만치 醜하고 誇張된 형태로 솟아올라 있어 마치 싸우는 것처럼 보인다. 그러나 반점으로 깃털의 풍부한 질감을 표현해 몸의 형태 변화를 비교적 훌륭하게 전달하고 있다.

한편, ‘醜’란 외모 따위가 못생겨서 흉하게 보여 ‘美’라는 존재의 상대적이라는 기존의 고정관념이 있는데, 八大山人은 이러한 절대적이고 고정적 관념을 과감히 탈피하여 美와 醜에 대한 새로운 인식을 제시하고 있다. 그리고 이 작품에서 의도적이리만치 상대방을 무시하고, 무관심으로 홀대하는 듯한 시선처리로 처리함으로써 기묘

한 모순의 비장미를 느끼게 한다. 자신이 비록 清朝에 대해 제대로 대항치 못하고 은둔하여 살지만, 救國의 일념을 안고 긴장을 놓치지 않고 적개심의 감정을 갖추고 지켜보고 있음을 ‘메추라기’라는 은유적인 特殊符號를 통해 자신의 심정을 드러내고 있다.

이처럼 八大山人은 형식과 기교에 대한 깊은 체득을 바탕으로 主客一體의 虛靜한 경지에서 관찰대상에 대해 마음 속에 각인되어 내재화된 이미지를 諷刺的 寓意로 유감없이 발현하였는데, 물상을 통해 자신의 강직하고도, 반항적인 불굴의지를 상징적으로 표현함으로써 자신의 이상이 제대로 실현되지 못한 암울한 현실을 부정하였던 것이다.

이와 같이 八大山人은 산림에서 은거생활을 하며 외물의 영향과 격식에 구애받지 않는 無格과 狂放不羈의 簡逸한 화풍을 이루었다. 그러나 石濤와는 달리 회화에 대해 적극적인 언급이나 저술을 남기지 않았으므로 그가 왜 그렇게 그렸고, 그의 예술사상이 무엇인지에 대해서 정확히 알기는 어렵다. 다만 그의 작품에 반영된 狂·奇·怪의 심미의경과 간절한 묘취는 당대와 후세 사람들의 비판과 찬사를 동시에 불러 일으켰으며, 이후 청조 화풍 형성에 큰 영향을 끼쳤다.

2. 無法而法の 변화를 지향한 石濤

石濤(1642-1707)는 明太祖 朱元璋의 형 南昌王의 후손가로서 桂林王府에서 출생하였다. 초명은 若極이고, 字는 石濤이다. 法名은 道濟 또는 原濟이며, 號는 大滌子, 淸湘陳人, 苦瓜和尚 등 다수이다. 1645년 명나라 부흥운동 때 부친 주형가가 반란을 일으켰다가 처형되자, 4살된 石濤는 內官의 도움으로 겨우 목숨을 보존하였고 이후 승려가 되었다. 어려서부터 서화에 관심을 쏟았고, 폭넓은 독서를 통하여 불교와 노장사상에 심취하였다. 廬山과 黃山 등 명산에 오르기도 하면서 바위산으로 천하의 절경으로 꼽히는 黃山을 통하여 자연경에 눈을 떴다. 이후 선성(지금의 안휘성)과 강년 등 전국 각지를 떠돌다가, 40대 이후에는 남경과 양주 등에 주로 머물며 직업화가로서 자신만의 독특한 畫境을 이루면서 명성을 드날렸다.

亡國의 한을 그림으로 많이 남기었는데, 화조와 사군자도 잘 그렸지만, 특히 산수화에 뛰어나 千變萬化의 필치로 古法에 구애받지 않고 자유롭고 주관적인 문인화를

그렸다. 하지만 만년에 康熙帝가 南巡했을 때 屈身하며 御駕를 맞이하여 청초에 협조하였다. 힘찬 渴筆로 독창적인 구도의 그림과 개혁적인 設彩를 보여주어 청초의 가장 개성적인 작가로서 八大山人과 나란히 꼽힌다.

石濤는 당시의 화단의 주류였던 董其昌의 南北宗論이나 四王 등의 정통파에 대하여 『苦瓜和尚畫語錄』(이하 『畫語錄』)에서, “認識이 모방하는 데에만 사로잡히면 넓어지지 못한다. 그러므로 군자는 오로지 옛것을 빌려 只今을 연다.”(石濤, 『苦瓜和尚畫語錄』, “識拘于似則不廣, 故君子惟借古以開今也.”)며 전통의 고수나 답습에만 매몰된 당시의 화단에 대해 부정적인 견해를 밝혔다. 이처럼 그는 자아와 개성에 대한 자각과 시도를 끊임없이 도모하여 자신만의 독특한 기교와 화풍으로 창작력을 발휘함을 중요시 여겼다.

石濤는 그의 대표적 화론서인 『畫語錄』에서 ‘一劃’을 전 책의 18장을 일관하는 중심사상으로 삼아 체계를 갖추었다. 여기서 그는 회화의 본질을 ‘一劃’으로 간주하고, 천지조화의 오묘함이 모두 ‘一劃’의 근본 원리에 따라 자연과 자아가 필묵일체의 상태로 표현되는 것이라는 哲理的 회화심미를 제시함으로써 淸初의 개성주의 미학을 이론적으로 정립하였다.

이러한 一劃은 도가사상에서 연유한다. 『老子』에서는 “道는 一을 낳고, 一은 二를 낳으며, 二는 三을 낳고, 三은 萬物을 낳는다.”(『老子』 제42장, “道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物.”)고 했고, 『莊子』에서는 “태초에 無만 있었고, 有가 없어서 이름이 없었다. 하나가 일어나 하나가 있었지만 아직 형태는 없었고, 萬物이 하나를 얻어 생겨나니 이를 德이라고 한다.”(『莊子』, “太初有無無有無名, 一之所起, 有一而未形, 物得以生, 謂之德.”)고 하였으니, 一은 太極이자 有이며, 二는 陰陽이고, 三은 冲氣로써 陰陽이 상호 결합하는 힘을 말한다.

이처럼 萬物은 一로부터 생성된다. 이러한 ‘一’을 예술에 적용하면 石濤가 말하는 ‘一劃’이 된다. 이를 다시 회화에 접목해 이해해 보면, 태고 적에는 천지의 만물이 아직 渾然一體의 상태에 있기 때문에 畫法이 없었지만, 그 후 자연의 만물이 각각의 형상을 갖추게 되었고, 이것을 어떻게 표현하여 그 형태를 갖추게 할 것인가 고민하여 정한 수단이 곧 ‘一畫’이다.(갈로 저, 강관식 역, 『중국회화이론사』, 미진사, 1989, p. 422.) 그리고 一劃은 “하나에서부터 시작해 萬에 이르고,

萬에서부터 시작해 하나로 다스려 (...) 億萬萬의 필묵이 이에서 시작해 이에 끝나지 않는 것이 없다.”고 하였다.(石濤, 앞의 책, 「氤氳章 第七」, “自一以至萬, 自萬以治一” (...) 「一畫章 第一」, “億萬萬筆墨, 未有不始于此, 而終於此.”) 「一劃章」에서는 一劃論의 개념을 法과 관련지어 설명하였다.

法은 어디에서 세워지는가? 一劃에서 세워진다. 一劃은 衆有의 근본이요, 만상의 뿌리이다. 그 一劃의 작용은 신묘한 사람에 의해 드러나고, 일반사람들에겐 감춰져 있다. 그래서 세상 사람들이 그 一劃의 법이 나로부터 확립됨을 알지 못한다. 一劃의 법은 오로지 道를 체득한 주체, 즉 나로부터 생겨나는 것이다. 이와 같이 一劃의 법을 세울 수 있는 자는 대저 無法으로 有法을 창조하고, 有法으로 모든 다양한 법을 꿰뚫어 볼 수 있다.

(石濤, 앞의 책, 「一劃章」, “法何於立, 立於一劃, 一劃者, 衆有之本, 萬象之根, 見用於神, 藏用於人, 而世人不知, 所以一劃之法, 乃自我立, 立一劃之法者, 蓋以無法生有法, 以有法貫衆法也.”)

회화는 無法으로 이루어질 수 없다. 또한, 有法의 소산인 회화는 인위적 기교와 기법이 없이는 완성될 수 없다. 石濤는 一劃은 오로지 道를 체득한 주체인 나로부터 시작된다고 말한다. 이는 화가란 자연에 대한 감수와 천지조화의 이치에 대한 인식작용을 존중해야 하며, 옛 사람의 화법에 속박되지 않도록 노력하면서 一劃의 이치를 무궁한 변화를 통해 화면에 반영해야 함을 강조한 것이다. 老子는 우주 만물의 생성은 有에 있고, 有는 無에서 나온다고 인식하였고, 石濤는 有法은 無法에서 나온다고 여겼다. 우주의 인식이 老子와 같을 뿐 아니라, 이치를 판단하는 사유방식 또한 노자 사상을 인용한 것이다.

石濤는 明이 멸망할 때 너무 어려서 간접경험에 의해 배양된 유민의식을 가졌기에 八大山人 만큼의 망국의 비통함을 느끼지 못했지만, 주체적이고 개성적인 一劃論으로 당대를 지배하던 董其昌의 南北宗派나 四王의 정통파 화풍을 타파하고자 하였다. 그 결과 청초

유민화가들이 추구해 온 개성 존중의 회화이념과 渴筆鉤勒描法의 전통을 계승하면서도, 행각승으로서의 편력에서 얻은 자연에 대한 축적된 이해력을 바탕으로 자연으로부터 감각적 인상을 받아들이고 천지에 감추어진 힘을 인식하였고, 인간의 솔직한 감성 표현에 대한 긍정과 회화에 있어 기교와 형식을 주체적으로 확립하며 자아와 개성 발현을 중시한 심미의경을 추구하였다.

특히 劃이라는 線을 통해 역동적인 변화의 세계를 구체화하려고 하였는데, 그가 언급한 線은 역동성의 발현을 위한 표현양식으로 인식하였기에 이러한 劃은 고정된 형태가 아닌 變化를 통해 무한한 만상으로 펼쳐진다고 보았다. 사람들이 石濤에게 南北宗을 근본으로 하느냐는 질문에 크게 웃으면서, “我自用法(나는 스스로 나의 법을 쓴다.)”라고 답변한데서도 알 수 있다.(石濤, 앞의 책, “今問, 南北宗, 我宗耶?宗我耶? 一時捧復曰, 我自用法.”) 그가 법을 세우고자 하는 이유는 옛사람이 능히 법을 세울 수 있다면 오늘날의 사람도 또한 능히 법을 세울 수 있다는 논리에서 나온 것이다. 石濤는 고인의 흔적과 마음 중 어느 것을 스승으로 삼을지에 대하여 고민하고, 고인이 만든 법의 불변성에 문제를 제기하고 전통의 법에 얽매이지 않고 작가의 자유로운 정신을 강조하였으며, 예술 창작은 궁극적으로 자신이 스스로 행해야 하는 것이라고 보았다. 그리고 각고의 노력 끝에 無法이나 有法에도 얽매이지 않고 古法과 自然과 自我가 혼연일치를 이룬 ‘無法而法’의 독창적 예경을 이루었다.

石濤의 필묵 운용은 徐渭의 화풍을 선호하여 1685년에 「四時之氣圖」, 1697년에 「靈芝古松圖」를 그리면서 徐渭의 필묵법이나 문학을 인용하기도 하였다. 그러나 여백이 많은 특유의 禪畫에서는 그 차이점을 보인다. 그리고 黃山에 오래 기거하며 산의 정경과 바위, 老松, 雲海를 즐겨 그렸는데, 자신이 보고 느낀 자연에 대한 통찰력을 渴筆로 발현하였다.

한편, 八大山人과는 같은 명 황족의 후손가로서, 그리고 승려출신이자 유민화가로서 서로 공감대를 형성하며 친밀한 관계를 유지하였다. 하지만 명 황족 출신에 대한 자긍심이 저변에 자리잡은 八大山人의 회화에는 청조에 대한 저항의식이 冷笑·諷刺·反語의 표현으로 묘사되어 함축적 畫意가 강한 반면, 石濤는 유민의식에 기반한 興·欲·情感이 遊戲의으로 형상화되었고, 전문적 화가의식으

로 필묵과 색채 운영에 있어 자율성을 추구하며 다채로운 기법을 시도하였다.



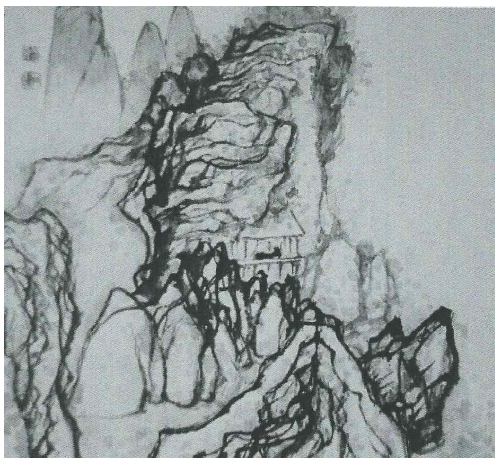
도 3. 石濤, 「廬山觀瀑圖」
 Fig. 3. Seokdo, 『Yeosanpogpodo』

(도 3)의 廬山은 江西省에 있는 유명한 산으로 경치가 빼어나고, 예부터 隱逸高士들이 숨어 사는 곳으로 이름이 높아 詩人墨客들이 자주 찾았다. 石濤는 대개 화가들은 形似에 능하지만 진실로 예술에 있어서의 “不似之似(닮지 않은 닮음)”에 이르는 것은 쉬운 일이 아니기 때문에 ‘닮지 않은 닮음’에 이른 그림이라야 비로소 훌륭한 그림이라고 보았다.(石濤, 『大滌子題畫詩跋』 卷1, 「山水」, 「題畫山水」, “變幻神奇懔懔間, 不似似之當下拜.”) 그러하기에 50대에 그린 것으로 추정되는 「廬山觀瀑圖」는 특정한 경치에 대한 정확한 표현 묘사가 아닌 현실을 초월한 상상의 공간으로써, 산, 안개, 자연풍경 등에 대한 축적된 이해력을 바탕으로 그린 것이다.

이 그림은 삼단 구조로 이루어져 있다. 遠景은 정상이 평평한 두 봉우리가 흰 구름 위로 우뚝 솟아 있다. 구름 자욱한 깊은 골짜기는 또 다른 산골짜기로 통하고 있다. 구름에 가려진 中景에서는 폭포수가 쏟아지고 있다. 近景은 유유히 흐르는 물로 바뀌어 있다. 저 멀리 웅장한 폭포에서 떨어지는 폭포수를 근경의 고결한 隱士가 서서 관조하고 있고, 그 아래 隱士는 지팡이를 옆에 놓고 바위에 靜坐하여 앞으로 기울어진 험준한 산악과 절벽을 신

비로움과 경외심으로 대하고 있다. 그 뒤로는 기괴하게 흐드러진 소나무가 강인한 생명력을 자랑하고 있다. 폭포와 산세, 그리고 작은 인물을 통해 廬山의 장대함과 웅장함, 遠近高低感을 느끼게 한다.

원경의 근원은 一劃에 해당된다. 근원은 아직 사납게 떨어지지 않고 도도하게 흐르지도 않지만 그 위치로 인해 앞으로 일어날 변화를 담고 있다. 一劃이 산수자연의 존재와 현상을 창조된 존재와 현상으로 바꾸듯이, 근원은 물의 다양한 흐름과 각각의 변화된 모습으로 형상화하였다. 石濤가 제밭에서 누군가 자신의 색채미를 구사한 화법을 北宋代 郭熙의 巨碑派(비교적 짙은 수묵을 많이 써 직사각형 꼴의 大山大水를 장엄한 느낌이 나도록 그렸던 五代와 北宋의 화가들을 말한다.)로 읽으려고 할지 모르겠지만 자신은 “자신만의 법으로 자신이 평소에 본 곳을 형상화시켰다.”(用我法入平生所見爲之)고 썼



도. 4 石濤, 『爲禹老道兄作山水册』중 제1엽
Fig. 4. Seokdo, chapter one of 『wiunodohyeongjagsansuchaeg』

다. 그림과 화제를 보면, 石濤는 淸初를 망국의 슬픔으로 인한 고통 속에서 복수와 항절만을 고수하지 않고, 역사적 흐름과 변화의 일부로 수용하여 시대의 흐름에 스스로를 맡기고 있음을 짐작할 수 있다.

(도 4)는 『爲禹老道兄作山水册』 가운데 제1엽이다. 石濤는 無法而法의 一劃論을 구축하여 자연 속에서 物我一體가 되어야 한다고 보았다. 지극한 경지에 다다른 이는 고정된 법이 없는데, 이는 법이 없는 것이 아니라 법이 없음을 법으로 삼으니, 세속적 의미의 법을 뛰어넘어 지극히 높은 법의 경지를 지향함을 말함이다.

이 작품은 자연물 자체의 특징에 집중하여 意趣를 담

았고, 표현코자 하는 중요한 핵심만을 환상적이고도 기묘한 구도와 필선으로 그렸다. 그리하여 일반 산수화와는 비교할 수 없는 높은 격조와 神韻을 발현하였다.

바위를 그린 필선은 매우 율동적이며, 자유롭게 변형된 조형미와 움직임은 대부분 겹친 윤곽들로 표현하였다. 바위를 그리기보다는 바위를 형성하고 파괴하는 힘들을 감상자의 감각을 통해 재현하고 있다. 사실적 묘사보다는 자신이 느끼는 산세의 이미지를 과격적이고 추상적으로 표현하였는데, 이는 세사사를 초월한 隱者의 심회를 드러냄이다. 기괴하고도 험준한 산세의 움푹 패인 터에 자리 잡은 亭子 안에는 정좌한 自我가 조용히 들어가 고요함 속에 자연을 완상하고 있는데, 그 주위로 눈발이 날리듯이 분홍과 청색의 굵은 점들은 부드럽고 온화한 느낌을 주며 흩뿌려지고 있다.

石濤는 그의 평생의 창작활동을 두 단계로 나누었다. 하나는 “산천이 나에게서 태를 벗은”(石濤, 『畫語錄』, 「山川章 第八」, “山川脫胎於子.”) 단계이고, 다른 하나는 “내가 산천에서 태를 벗는”(石濤, 『畫語錄』, “子脫胎於山川.”) 단계이다. “태를 벗는다”(脫胎)는 본래 道家의 용어로서, 이른바 범인의 태를 벗어버리고 신선의 태로 바꾼다는 뜻인데, 石濤는 이를 빌려 화가와 산천자연의 관계를 나타내고자 하였다. ‘산천이 나에게서 태를 벗은’ 단계는 산천이 石濤에게서 태를 벗어 겨우 산천의 형상과 정신을 보여줄 수 있을 뿐, 아직 物我交融의 경지에 이르지 못함이고, ‘내가 산천에서 태를 벗는’ 단계에 들어서면, 산천과 정신으로 만나 자취로 변화하고 드디어 物我が 혼연일체를 이룬다.(갈로 저, 강관식 역, 앞의 책, pp. 488~489 참조.)

이 작품은 石濤가 자연에서 얻은 영감과 풍부한 상상력에서 비롯한 새롭고 특이한 皴法으로써, 古法에 얽매이지 않는 거침없고 대범한 필묵 운용으로 ‘내가 산천에서 태를 벗는’ 단계를 보여주고 있다. 그리하여 화면에典型的으로 자연미를 재현함과 동시에 여기에 자기의 사상과 감정을 이입하여 主客合一의 경지를 이루었고, ‘我自用法’이라는 자신만의 독창적 화풍과 심미의경을 이루었다.

IV. 나오는 말

明末淸初 변혁기의 유민화가들은 禪宗과 老莊思想, 그

리고 陽明心學의 철학적·사상적 영향을 받아 자연스러운 性靈을 드러내어 眞我를 표현하고자 하는 새로운 경향성을 보였다. 이들은 순응하기 싫은 현실에 대한 저항과 발분의식으로 유랑하였고, 이들의 삶과 작품 속에 개성과 기행으로 표출되었으며, 과격적 화풍과 변혁적 기법의 형태로 시도되었다.

이들의 회화를 보면 대부분 정통에 대한 초월의식이 담겨 있다. 기존의 제도와 관습을 부정하고 시대정신을 반영한 창조정신, 일탈을 도모하는 자유로운 심령, 사회의 비도덕성과 허위의식을 비판하면서 眞我를 찾고자 하는 還我 의식 등은 유가 이데올로기와 예법이 지배하는 사회에서는 용납될 수 없는 대담한 시도이자 과격이었다. 또한, 세속과 타협하지 않고 자신의 길을 묵수하며 寓意로 비유한 고상함은 변질된 세대에 대한 울분과 변혁 심미가 담겨 있었다.

유민화가들은 자연본성과 독특한 구도와 기법 등을 추구한 새로운 회화세계와 그에 따른 미의식을 끊임없이 시도하였던 인물들이다. 이들은 현실의 구속에서 벗어나 자유로운 삶의 경지를 구가하거나, 암울한 심회를 狂怪의 화풍으로 표출하였다. 이들의 狂怪에 대한 미적 관조는 세속적인 가치판단의 인식을 넘어 ‘道’의 세계로 인식하여 ‘道’의 입장에서 ‘物’을 파악하는 ‘以道觀之’이며, 이러한 미적 개념을 眞·善·美의 상대적 개념으로 인식하지 않고 하나의 개별적 측면으로 인정하는, 즉 ‘物’이 갖는 이중성을 모두 가능케 한 하나의 인식방법이었던 것이다.

八大山人은 청조에 항거하려는 우국충절 사상과 억압 받는 한족의 비분과 울분을 자신의 성정에 의지하여 개성을 강조하는 독자적인 天機 발휘와 手藝를 겸비한 탁월한 화법으로써 寓意를 통해 傳神을 함축하였다. 그리고, 이민족에게 꺾이지 않는 堅強不屈의 기개와 성품을 우울, 애련, 허정, 풍자를 담아 悲壯美있게 표현하였다. 그는 狂氣의 화법과奇怪的 구도, 그리고 이를 간일하게 표현함으로써 당시에 큰 반향을 불러 일으켰다.

이에 반해 石濤는 재기 넘치는 그림을 많이 그렸고, 적지 않은 화론을 발표했으며, 여러 題跋 외에 전문적인 저술도 남겼다. 대표적 저술인 『畫語錄』에서 회화는 ‘一劃’의 근본 원리에 따라 자연과 자아가 필묵일체의 상태로 표현되는 것이라는 哲理的 회화심미를 제시함으로써 淸初의 개성주의 미학을 이론적으로 정립하였다. 그리고 一劃論을 통하여 자연과 변화를 중시하며 기운생동하며 격조 높은 개성적 화풍을 구현하였다. 화법에 있어서는

반드시 변화와 혁신정신으로 접근하되, 이는 화가의 생활에 근거하여 세워져야 하며, 작품은 물상을 닮지 않은 듯 하면서 닮음(“不似之似”)을 통해 物我와 主客이 서로 합일되어야 함을 강조하였다.

石濤와 八大山人은 명 황족의 후손가로서, 그리고 승려출신이자 유민화가로서 장년 이후에는 서로 공감대를 형성하며 친밀한 관계를 유지하였다. 하지만 명 황족의 자아의식이 저변에 자리잡은 八大山人의 회화에는 청조에 대한 저항의식이 冷笑·諷刺·反語的 표현으로 독특하게 묘사된 함축적 畫意와 간일한 狂怪美가 특징인데 반해, 石濤는 유민의식에 기반한 興·欲·情感이 遊戲的으로 형상화되었고, 감각적 필묵과 색채미가 두드러졌다.

비록 이들의 생존년대는 明·淸 양대에 속하고 있으나 어느 한쪽 시대의 예술경향을 보이기보다는 그들만의 정서로 인한 개성적 심미의경과 화풍을 이루었다. 八大山人과 石濤가 지향한 고답적 회화에 대한 인식과 가치를 부정하고, 새로운 예술세계를 지향한 아방가르드 창작정신과 개성적 화풍은 18세기 楊洲畫派로 이어져 새로운 회화 계보를 형성했을 뿐만 아니라, 근·현대 동아시아 화가들에게까지 심대한 영향을 끼쳤다.

References

- [1] Busan, 『sanghong-gamjib』 (霜紅龕集)
- [2] Seowi, 『samgyodochan』 (三教圖贊)
- [3] Seokdo, 『Hwaeolog』 (畫語錄)
- [4] Ichan, 『Bunseo』 (焚書)
- [5] Jinjeong, 『Paldaesaninjeon』 (八大山人傳)
- [6] Gallo Writing, Kang Kwansik Translation, 『Chinese Painting Theory History』, Mijin Publisher, 1989.
- [7] Choi Byungsik, 『Ideal and History of Ink painting』, Dongmunseon Publisher, 2008.

