

“四君子의 精神과 繪畫의 特徵”

美術大學 繪畫科

副教授 辛 永 常

目 次

- | | |
|-----------------|-----------|
| 一. 序 | 1. 表現形態 |
| 二. 文人畫(四君子)의 概觀 | 2. 精神과 目標 |
| 三. 四君子의 特徵 | 五. 作家와 系譜 |
| 1. 哲學 | 1. 中國 |
| 2. 文學性 | 2. 韓國 |
| 3. 畫題 | 六. 尾 |
| 四. 表現形態와 精神 | |

一. 序

現代美術 自體가 “중잡을 수 없고 豫測할 수 없이 不安한것”이란 말에 어울리게 混迷한 現狀에서 그동안 우리의 것을 돌아보기에 앞서 一方的으로 或은 無批判的으로 西歐美術에 대한 根源의 물음이 없이 安易한 受容태도를 堅持해 왔던 우리는 이제 우리의 民族精神에 뿌리박은 藝術을 發掘해내고 開發시키려는 眞摯한 노력을 해야 할때가 온것 같다.

한편 現代西歐 美術이 原始美術로의 還元의 움직임을 보이는 것이나 한스 아르통⁽¹⁾, 술라⁽²⁾ 주가 찾아간 東洋精神에의 依託, 이른바 먹선(Ink-Line)의 畫幅으로 보여주려하는 東洋의 直觀의 象徴으로서의 禪의 세계는 무얼 말하는가. 소위 難關에 봉착한 서구미술에 돌파구를 提示할 수 있는 가장 實驗的인 摸索이라 해서 찬사를 받는 아르통의 藝術, Zen Graphism이라 불리우는 그의 獨特한 醍치가 사실은 東洋畫의 氣

韻生動의 原理에 지나지 않는다고 하더라도 지나친 逆說은 아닐 것이다. 이런 意味에서 本稿에서는 特히 동양에만 固有한 것으로서 存在해 왔던 文人畫(四君子)의 精神과 技法을 오늘의 立場에서 다시 한번 살펴보려 하고 단순히 그것이 現代에 와서 正當한 藝術作業으로 評價받지 못하고 時代에 落後된 高士나 옛선비의 骨董品의 내지 傳統的 餘技의 所產에 不過한 것처럼 보이는 部分的 誤謬를 拂拭해 보고자 하며 特히 繪畫의 要素로서의 四君子가 간직한 藝術性과 哲學을 살펴보려한다. 여기서는 先 中國을 中心으로한 文人畫의 大略의 概觀을 더듬어 보고 그 表現形態의 특징인 單純性 平面性 造形性 構圖등을 짚어본다음 그것이 追究하는 精神과 目標에 어떻게 연결되고 있나 研究함과 아울러 精神의 脈絡으로서의 四君子의 特徵을 哲學과 文學性으로 대별하고 畫題도 덧붙였다. 參考자료로 中國 및 韓國의 文人畫家 系譜를 四君子 中心으로 展開하여 一目瞭然한 體系의인 理解를 돕도록 하였다.

- (1) 한스 아르통 : 1920년~60년대 까지 50여년간의 작품을 통해 東洋의 禪사상에 바탕을 둔 書法정신의 造形的인 進개를 시도했다. 그의 主要 관심은 力動的인 리듬의 형태운동이었으며 素描의 자연 발생적인 개발을 연구하여 後에 타슈(Tache)라고 일컬어지는 色點에 의한 그림으로 용해되어 추상으로 나타난다. 그는 서양화의 정신적 疲弊와 몰락을 예견하고 회화의 가능성을 소위 동양화의 정신에 두었다.
- (2) 술라쥬(Pierre Soulak 1919~ 佛) : 아르통과 同시대의 화가. 그는 「직관」을 통한 조형적 表現에 도달하려 함으로서 아르통과 一致한다.

二. 文人畫(四君子)의 概觀

文人畫라는 말은 明末 董其昌이 처음 쓰게 된 말로 職業的인 畫家가 아닌 文人들의 心性의 表現과 自己 修養的인 그림이란 뜻을 지니고 있다. 董其昌이, 文人畫는 수묵화의 創始者인 王維로부터 始作된다고 하였는데 그는 “詩法에 그림이 있고 그림 가운데 詩가 있다.”는 評을 받았으니 여기에서 이미 文人畫의 요체인 詩畫一致사상 및 文學性을 읽을 수 있는 것이다. 王維以後 董源, 巨然 黃庭堅, 米友仁 등을 거쳐 元末 四大家, 明의 文徵明 沈周로 이어져 내려오는데 그以前 北宗의 蘇東坡가 그리는 대상의 形態고 사에만 置重함을 批判한 말에서 文人畫의 根本精神을 찾을 수 있다. 蘇東坡는 「論畫以形似, 見與兒童隣, 作詩必此詩, 定非知詩人, 詩畫本一律, 天工與清新」 “그림을 論하는데 있어서 形似를 主張한다면 그 소견이 어린아이와 다를바 없고 詩를 짓는데 꼭 어떤 形式을 우긴다면 이 또한 詩를 아는 사람이 아니다. 詩畫는 본래 一致한 것이니 그 技巧함은 天機를 얻어야하고 그 氣韻은 清新해야 한다.”라고 하여 詩畫一致의 主張뿐만 아니라 藝術表現의 本質을 일찍이 喝破했던 것이다. 그이후 宋代的 水墨畫는 客觀을 떠나 主觀으로 울러 主客을 融合하는 境地를 개척했고 元末四大家의 倪雲林은 “나의 대나무는 마음에서 우러나는 훌륭한 氣韻(胸中逸氣)을 나타내고자 할 따름이다. 그리니 대나무를 麻나 갈대라 할들 어찌라”라고 하여 보다 主觀主義로 흘렀다. 앞서 언급한 董其昌은 다시 「尙南貶北論」을 主張해 南宗文人畫를 尊重하여야 할 理論的根據를 마련했다. 文人畫가 다른 어떤 類派보다도 優越하다고 主張하는 이유로는, 自然系에 存在하는 道德律을 受容할 수 있는 者는 學者와

知識人 뿐이어서 그들만이 山水畫로 이러한 것을 表現할 수 있는 唯一한 계급이기 때문이라는 것이었다. 이러한 董其昌의 이론은 예술의 높은 次元은 作家의 人格과 教養이 높을수록 이복할 수 있는 可能性이 많아져 畫品이 바로 人品에 直結된다고 보는 것이다. 이와 같은 風潮가 자연 文人, 墨客들 사이에 환영을 받게 되어 四君子畫도 盛行하게 되었다. 四君子의 本意는 線과 皴의 움직임으로 자연의 神秘와 아름다움을 觀照하는 作家의 感情과 사상이 그 線 皴을 통하여 表出되는 것으로 이것이 단순한 技巧에 그치지 아니하고 作家의 自然에 대한 純粹한 洞察力과 內面的 世界를 畫面에 남아야 하는 것이니 「氣韻生動」⁽⁶⁾과 「胸中逸氣」가 要諦가 되지 않을 수 없는 것이다.

三. 四君子의 特徵

1. 哲學性

東洋사상의 源流가 되는 中國의 思想家로 北方思潮를 代表하는 孔, 孟子와 南方思潮를 代表하는 老, 莊子가 있다. 이들의 사상과 理念이 동양 哲學의 源이 되는 것인데 이러한 南北의 區分이 처음에는 地域的인 面에서 發生되어 점차 精神的 哲學的 特性을 지니게 되어 北方人은 現實的, 意志的, 制度的인 反面南方人은 冥想的, 感傷的인 特性을 띠게 되었다. 따라서 文人畫의 源泉이 되는 南宗文人畫는 자연스럽게 그 哲學的 基盤을 老莊의 理論과 佛教의 南宗禪에 두게 되었다. 古來로 文人畫家들이 追究한 것은 환경같이 視界에 보이는 形狀이 아니고 精神의 세계를 畫面에 남는데 있었기 때문에 心源을 究明하는 것을 最高의 目標로 삼고 있어서 蘭을 實物 그대로의 蘭처럼 그리 맨디든가 菊花를 사실적으로 그럴듯하게 描寫하는 일에는 처음부터 沒頭하지

(3) 余之竹 聊以寫 胸中逸氣耳 豈復較其似與非……他人視以爲蕪 僕亦不能強辨爲竹 眞沒奈賢者何 (James Cahill: Chinese Painting p.112 참조).

(4) 董其昌(明 1555~1636 자玄字 思白) : 明말 중앙정부의 禮部尙書까지 지냈고 藝術白世之師라는 칭송을 들었다. 中國畫의 두 흐름인 南宗畫와 北宗畫에서 南畫를 숭상하고 北畫를 업신여기는 尙南貶北論을 펴 南宗文人畫의 正統性을 확립했다.

(5) 南齊의 謝赫이 주장한 作畫上의 六法—氣韻生動(경진) 骨法用筆(윤곽) 應物象形(모습) 隨類賦彩(빛깔) 經緯位置(구조) 傳移模寫(모사)—중 氣韻이 되는 것으로 이는 노력으로 되는 것이 아니고 타고난 天品에서 우러나오는 것이라고 했다. 形似라는 外面的 요소에 對稱되는 개념으로서 內部的 精神的인 氣韻의 뜻을 지닌다.

않았다. 文人畫家들의 대부분은 唯心的 主觀的 超越의 性格을 지닌 禪宗에 傾倒하였고 그러한 哲學的 思惟를 바탕으로 하여 그들의 예술을 발전시켜 나갔던 것이다. 동양회화 철학의 根幹이 되는 表現으로서 「幽冥」이라는 말이 있는데 이 말은 四君子의 哲學性을 나타내는 含縮的인 表現이라 할 수 있다. 또한 文人畫에서의 有形, 無形의 意味는 空空白의 概念과 그 脈絡이 닿는데 空白이란 陰陽의 哲理와도 相通한 것이므로 이러한 複合的인 意味들이 四君子에 表現된다고 볼때 四君子는 이미 宇宙萬物의 陰陽五行의 原理를 띤것이라고 볼 수 있는 것이다. 따라서 이는 陰陽五行의 哲理가 繪畫로서 昇華, 表現된다는 意味가 있을 것이며 단순한 描寫를 초월하여 하나의 人生觀과 世界觀을 表象하게 된다는 의미인 것이다. 때문에 四君子는 그 本質에 있어 意味論的이며 脫自我的인 要素를 많이 含有하고 있으며 大自然의 法則에 順應 乃至 合流하는 性向을 띤게 된다. 또한 自己의 精神世界와 宇宙의 理念과의 合一을 求하는 것이 바로 禪宗의 이념이라 할때 文人畫가 志向하는 繪畫로서의 目標역시 이런 이념과 一脈相通하는 것이다. 이러한 繪畫觀과 理念은 時代에 따라 變化하는 것이 아니고 四君子가 지니고 있는 線과 劃이라는 基本造形들의 性格을 通해서 不變의 精神으로 이어져 내려오게 된 것이다. 내긋는 線, 劃하나에서 까지도 作爲의 흔적을 보일수는 없는데 이 無作爲의 정신은 바로 道家들이 標榜하는 無爲精神의 造形的 表現이며 自然상태 그 自體에로의 還元, 即 「胸中逸氣」의 繪畫的 具現이라 할 수 있는 것이다.

2. 文學性

人間의 情緒的 內面表現이 必然的인 것이라면 우리가 詩想이나 畫想의 由來를 두고 그 時間의 先後를 가릴수는 없을 것이다. 따라서 동양회화의 始源은 東洋人이 詩를 쓸 수 있었던 古代로부터 엮으리라는 것을 쉽게 추측할 수 있다. 一例로 「論語」만 보더라도 그안에 上古로부터 전하여오는 詩와 畫를 引用한 句節이 여러군데 있음을 볼 수 있다. 사실 여러 古證에 의해 밝혀진 바로는 紙筆墨이 發明되기도 전에 나무나 돌에 植物의 樹液따위로 人物과 동식물 기타 山水

를 그런 흔적이 있는가 하면 만드지 그 곁에는 文字를 表示한 자국이 있는 것이다. 南宗의 수많은 繪畫作品에 보이는 獵人牧童, 漁夫들에 관한 畫題만 하더라도 그 自體가 이미 그림에 곁들인 詩의 效用을 다하고 있음을 본다. 南宗畫의 母胎는 바로 文人畫이며 詩와 그림은 하나의 一體感을 갖고 당시의 風土속에 자리를 確固하게 이어왔던 것이다. 詩와 그림이 文學的인 繪畫, 繪畫의 文學으로서 渾然一體가 되어 生活속에 密着된 세계를 당시의 士大夫 文人 高士들은 이상적 삶의 한 樣態로 여겼던 것이다. 이러한 이유로 회화와 文學의 일체감을 얻기 위하여 많은 文人畫家들이 苦心해왔던 痕跡을 수많은 文獻을 통해서 볼 수가 있으며 後代人들이 王維를 唐代的 가장 刮目할만한 畫人의 하나로 꼽는 理由中 하나는 바로 그가 南畫風의 山水를 定立시켜 소위 繪畫와 文學의 結合을 이룩했다는 評價 때문이라고 볼 수 있다. 唐의 徽宗皇帝 같은 사람은 그림 그리기를 文學的인 意義와 同等하게 두어 官吏昇進의 한 方便으로 삼아 有名한 詩中 몇 句節을 골라 그것을 그림으로 表現하라고 한 사실이 있는가 하면 실제로 中國의 畫家中 많은 이가 詩人이기도 하였다는 사실로 미루어 우리는 이미 文人畫에 있어서의 文學과 繪畫의 관계가 密接함을 알 수 있는 것이다. 鄭板橋의 詩 한편을 引用하면 더욱 明白해진다. 「此是幽貞一種華 不求聞達只煙霞 探樵或恐通來徑 更寫高山一片遮」 “이것은 바로 하나의 幽貞한 꽃이라서 이름나길 원치않고 煙霞속에 묻혔구려 나무꾼이 찾아들면 어쩌나 해서 일부러 산을 그려 가려놓았구나” 東洋畫의 이런 性格에 익숙하지 못한 감상자가 가끔 非論理的인 色彩와 形態뿐 아니라 物자체의 非自然的인 配列때문에 視覺의 混亂을 惹起시키는 경우가 있다. 이는 畫家가 그의 素材를 詩人의 눈으로 깊이 洞察하려 했을때 때때로 畫面에서는 外形描寫의 秩序가 무너지는 대신 作家의 生命력이 物自體의 그것과 合一하는 경우가 생기게 된다는 것을 깨달아야 할 것이다. 畫와 詩는 藝術의 共通要素로 一致를 꾀하여 事物의 暗示性을 創意적으로 나타내 왔던 것이다.

3. 畫題

畫題는 그림에 添附한 글일로서 題識 또는 記寫를 뜻한다. 화면에 나타나지 않았거나 未盡한 內容을 詩文 또는 畫贊으로 보충하여 전체적인 文氣를 暗示해주며 作品을 만든 作家의 內面을 더욱 돋보이게 하는 役割을 한다. 作品이 완성되면 詩詞類의 文句를 畫面에 題寫하여 그 그림의 필치와 體勢를 암시하여 주기도 한다. 또 畫題는 題字라고도 하여 그림에 나타난 解說보다는 흔히 그림의 表面에 드러나지 않은 內面의 美를 文字로 나타 내기도 한다. 東洋에 畫에서는 글과 그림이 同源同體로써 그 출발을 같이 하여 오다가 各己 발전하여 글로써 다 나타내지 못한 것은 그림으로, 그림으로 못다한 것은 글로 表現하게 된 것은 唐代以後였다. 畫題가 발생하게 된 가장 根源的인 可能性은 文字의 象形性에 있다. 中國의 古代文字는 自然形象을 土臺로 한 象形文字이며 또한 이 文字는 글자체에 그 뜻을 나타내는 表意文字이다. 그리하여 文字의 視覺的인 象形要素는 高度의 繪畫性을 지닌 畫法藝術을 형성 발전시켰으며 文字의 表意性은 感性的이며 象徵的인 中國의 詩文學을 발전시키게 되었다. 따라서 詩, 書, 畫에 內在된 同一한 精神 世界와 技法上 相通된 表現方法에 의하여 畫題는 한 畫面上의 自然스러운 상태로 融和되어 나타나게 되었고 이것은 中國繪畫에서 文人畫를 형성하는 직접적인 要因이 되었다. 畫題詩를 쓰는 형식을 멀리 魏 및 漢代에서도 찾아볼 수 있으나 本格的인 것은 唐代에서 비롯되었고 北宗(960~1120)에 이르러 詩書畫에 能한 蘇東坡와 山水畫家인 米芾의 출현을 계기로 多樣한 형태로 크게 발전되어 왔다고 보아야 할 것이다. 四君子에서 畫題는 거의 必須的으로 쓰여지고 있다. 古來의 詩人墨客들이 時俗에 물들지 않고 高節을 지키는 四君子의 모습을 贊賞한 題들中 定型이 된 것들을 살펴보면,

〈蘭〉 美人香草。所南遺意。幽谷佳人。清香自遠。素心自芳。國香瑞色。清香倚石。風露清香。懸崖幽芳。蘭吐幽香。幽香消遠。蘭竹蒼崖。素心自芳潔。幽蘭帶露香。蘭在幽林亦自香。葉葉莖莖吐幽思。空谷幽蘭人共馨。崇蘭幽竹契風人。蘭似君子蕙似大夫。空山無人水流花開。蘭以比君子，

所貴者幽深。住人幽谷裡，高士白雲中。

〈竹〉 虛心直節。柔枝帶雨。清影搖風。一窓風竹。清風不盡。萬竹引清風。歲寒誰似此君 竹韻溪聲涼可觀。綠竹高松無俗塵。貞而不剛柔而不屈

〈梅〉 暗香籠月。苔枝綴玉。歲朝清供。早梅春信。清極不知寒。香魂入夢。枝繞春風降雪香。半窓明月數株梅。一枝梅花和雪香。獨有梅花白。含香色相奇。東風露消息。香雪滿南枝。一枝疎影臥東窓。水姿雪魄自無塵。

〈菊〉 素艷芳姿。幽色左野。清風香露。晚節冷香。東籬佳色。細雨菊花天。秋留人菊一枚。霜菊新花一半黃。孤芳晚節見高風。清霜下籬落。佳色散花枝。讀書知夜靜。采菊見秋深等 典型的인 것이 있으나 作家 自身の 自作으로 五言絶句。七言絶句。 또는 律詩로 畫詩에 一切感이 있게 되어지고 있다. 結局, 畫題는 그림을 돕고 格調를 높이는 方向에서 쓰여져야 하며 그렇지 못할 경우 蛇足이 되어 作品自體를 그르치게 된다. 畫面構成上 올바른 位置와 餘白의 이용으로 妥當한 文句, 그림에 어울리는 書體등이 되어야 하는 것이다. 오늘날에도 畫題가 널리 쓰이고 있으나 점차 衰退해가는 경향이 있는데 이는 內容上 現代를 사는 우리와 밀착되지 않는 것이 적지 않은 때문이며 畫面구성上 단지 空白을 매우기 위한 수단으로 형식化 해가고 있는데 主因이 있다. 우리는 이제 어색하지 않고 自然스러운 畫題와 한글畫題의 使用에 대한 연구로 과거에 그 形成과정에서 必然的으로 生成되어 온 畫題의 관습을 調和롭게 이어나가야 할 것이다.

四. 表現形態와 精神

1. 表現形態

四君子는 竹, 蘭, 梅, 菊이 主가되고 氣品이 있는 것으로 松, 石, 蓮 등이 자유로이 소재가 된다. 이들 花卉은 자기 그 은은한 芳香과 높은 氣品을 간직하고 있어 文房에 자리하고 있으면 보는 이의 마음을 씻어주고 精神과 氣骨을 맑게 해주는 役割을 다하여 옛부터 선비들의 각별한 사랑을 받아오면서 畫와 더불어 그림의 소재가 되어 왔다. 일찌기 淸의 沈因伯은 그의 靑在堂 畫譜에서 「湘沅幽芳 繼淇園清節 楚騷衛風 並稱

君子 南枝寒蕊 伴以東籬晚香 孤山栗里 同愛高人 備四時之氣」라 하였는데 이는 다시 말해서 蘭은 楚의 屈原이 지은 離騷에서 그 幽香을 찬양하고 竹은 衛의 武公이 그 清節을 咏歎한 것이 詩經에 있으며 梅는 宋의 林逋가 孤山에서 그 寒蕊를 玩賞하고 菊은 晉의 陶淵明이 栗里에서 그 晚香을 즐겼음을 말한 것으로 모두 四君子의 出處와 故事를 들추어 그 君子와 같은 자태가 高人 詩客에 愛賞될뿐 아니라 春竹 夏蘭 秋菊 冬梅는 四時를 通하여 그 超俗한 氣風과 節操가 모든 꽃중 으뜸이 됨을 말한 것이다. 四君子畫는 各己 素材別로 뚜렷한 特性이 있어 墨花의 技法을 익히기에 最適이며 必須의인 것으로 되어 왔다. 蘭에서는 그 柔軟한 曲線속에 靑高한 氣魄을, 竹에는 剛直한 直線의 高節을, 梅에는 屈曲美와 나무등걸·가지등의 우아한 表現을, 菊에서는 여러 花卉의 본을 깨칠 수 있으며 여기에 石類를 곁들이면 東洋繪畫의 要諦인 皴法을 익힐 수 있는 것이다. 또한 실제의 創作을 통해서 중요한 構圖感覺과 空間概念을 터득할 수 있으니 그 技法을 하나라도 소홀히 할 수 없는 것이다. 이제 이들 四君子의 表現方式과 代表的 作家들을 素材別로 알아보면

〈蘭〉

蘭은 꽃에 清香이 있고, 四君子 中에서도 清純함이 뛰어나며 優雅하게 늘어진 모습은 곧잘 窈窕淑女의 姿態에 譬喩된다. 蘭에는 그 種類가 多様한데 그 種類를 대별하면 東洋蘭과 西洋蘭으로 나누고 東洋蘭에는 素心蘭, 報歲蘭, 建蘭, 寒蘭, 鶴頂蘭, 우리나라에만 있는 風蘭 등인데 古來로 文人畫의 소재가 되어온 것은 春蘭인 蘭과 秋蘭인 蕙이다. 春蘭의 잎은 가늘고 一莖一花이며 蕙蘭은 一莖에 五~十個의 꽃이 핀다. 蕙花는 蘭과 같은듯 하지만 蘭처럼 香氣가 높지 않고 잎도 굵지않아 風韻도 못미친다. 옛부터 蘭은 수많은 文人墨客들이 揮筆소재로 늘상 利用되어 왔다. 이 墨蘭畫의 創始者가 누구인지는 文獻에 확실치 않다. 다만 다른 四君子畫와 같

이 墨蘭도 宋代에 이르러 流行된 것이 사실이다 特히 宋末元初의 鄭所南, 趙彝齋, 管仲姬以後 盛行하였다. 靖초남은 遺民生活를 하며 蘭을 그렸는데 墨蘭을 창시하게 되었다. 蘭을 그릴때에는 于先 마음속의 感興으로 氣韻이 있어야 하고 明淨한 가운데 俗氣를 벗어나서 心身을 統一하여 無我의 境地에 沈潛해야 비로소 그윽하고 高雅한 난의 모습을 描寫할 수가 있다. 이렇게 淨潔한 精神으로 그리지 않으면 醜陋한 形狀은 비슷하게 나타낼 수 있어도 깊은 蘭의 眞意를 表現할 수 없다고 일컫어 왔다. 秋史도 이르기를 “蓋品格之高下, 下在跡而在意, 知其意者, 雖靑綠泥金亦可”(대개 품격의 높고 낮음은 그 솜씨에 있는 것이 아니라 뜻에 있는 것이니 그 뜻을 아는 사람은 비록 청록이나泥金어느 색채를 쓴다해도 다 좋다.)라고 하여 寫意의 重要性을 강조하고 寫蘭亦當自不欺心始, 一撇葉一點瓣 內省不疚 可以示人, 十目所視 十手所指 其嚴乎 雖此小藝, 必自誠意正心中來 得爲下手宗旨.”⁽⁶⁾라고 도하였다. 또한 蘭은 喜氣, 곧 기쁜 마음으로 그려야 한다고 하였으니 元의 僧 覺隱이 말하기를 “나는 일찌기 기쁜 마음으로 蘭을 그리고 怒氣를 가지고 竹을 그렸다. 蘭잎의 기세는 위로 날아 오르고 꽃과 꽃술은 조용히 피어 기쁨의 정신을 지니고 있는 까닭이다.” 라한데서 緣由한다. 蘭畫는 文人畫風과 閨秀風의 두갈래로 形成 발전되었다고 볼 수 있는데 文人이 餘技로 그린 文人畫系統의 派는 鄭所南이 시작한 이후 조이재에 이르러 높은 逸氣를 나타내었고 元代에 와서 揚補之 湯淑雅 楊維幹으로 明代에는 張靜之 項子京 吳秋林 周公瑕 蔡景明 陳古白 杜子經 蔣冷生 陸包山 何仲雅 등으로 代表하며 清代에는 揚州八怪의 蘭이 있고 近代에 趙之謙 吳昌碩 등이 末尾를 장식했다. 韓國에서는 金正喜 李昞應 閔泳翊 등이 文人畫風의 墨蘭에 拔群이었다. 한편 女流들로서 筆意가 清節하고 志操있는 閨秀風으로는 元代의 管仲姬에서 비롯되어 明代에는 馬守貞, 顧橫波, 薛素素, 徐翩翩, 楊宛若등을 꼽을 수가 있다.

(6) 秋史가 濟州에 귀양사 次男 商佑에게 그려 보낸 「墨蘭圖」의 題에 있는말 “난초를 그리는 것도 역시 자기 마음을 속이지 않는데서부터 비롯되어야 한다. 一撇의 잎과 一點의 꼭지가 內心으로 살펴봐도 명피지 않아야 남에게 보여줄 것이 있다. 여러눈이 보는 바요, 여러 손가락이 가리키는 바니 그만큼 엄숙하다. 비록 이것이 작은 예술이나 반드시 성의와 바른 마음에서 나와야 下手하는 宗旨를 얻게 되는 것이다.”

〈竹〉

竹에서는 剛直하고 高長한 竹幹을 忠直한 烈士의 기상과 烈女の 節介로 삼아 왔다. 竹속은 비어있지만 굳은 마디에 衣해서 節도가 지키어지고 精神이 깎속되어 虛飾없는 깨끗함과 四季를 통하여 變함없는 碧玉의 아름다움을 느낄 수 있다. 사철 푸른 잎은 高貴하여 古來로 君子의 眞實하고 깨끗한 모습으로 비유되어 왔다. 墨竹의 創始는 王摩詰에서 시작되었다고도 하고 唐의 吳道子가, 또 五代에 郭崇範의 李夫人이 幃窓에 비친 그림자를 보고 그리기 시작하였다는 等 諸說이 있으나 어쨌든 四君子 중 가장 많이 다루어지은 소재며 唐말기에도 墨竹畫가 있었으니 五代에서 처음 일어난 것이 아닐을 알 수 있다. 宋時代에 墨竹의 中興之祖라 이르는 文同(?~1079)과 蘇東坡가 出現함으로써 墨竹은 文人畫의 한 表現形態로 자리를 잡게 되었으며 宋元이래 文湖州(文同) 蘇眉山(蘇東坡) 趙孟堅. 孟頫. 仲穆. 管仲姬. 吳仲圭. 柯九思. 倪雲林. 李息齋. 夏昶. 呂端俊 등이 竹畫에 뛰어났다. 竹을 그릴때에는 明淨한 心境으로 그려야 한다. 단지 竹의 形狀만을 寫하는 것이 아니고 마음에 成竹이 되어 붓을 자연스런게 依託하지 않으면 좋은 作品이 나오기 힘들다. 古法을 배워 竹을 깊이 觀察하고 寫生한 後야야 竹의 本質을 파악할 수 있고, 淸淨하고도 純粹한 竹을 表現할 수가 있는 것이다. 宋以前에는 竹을 표현함에 있어서 鈎勒法으로 하여 線描를 한후 着色하는 것이 보통이었다. 鈎勒으로된 竹은 五代의 黃筌이 처음으로 傳했으며 宋의 蘇東坡는 朱竹을 처음으로 시도했다. 東坡가 試院에 있을 때 興이 나서 竹을 그리려 하였으나 먹이 가까이 없으므로 옆에 있는 朱筆을 가지고 대나무를 그렸는데, 이를 보고 있던 사람이 붉은 대나무가 世上에 어디 있는가고 묻자 東坡가 그러면 世上에 검은 竹은 어디 있는가라고 反問한 實例는 繪畫에서, 自律性을 尊重하고 形似에 얽매이지 않는 繪畫의 本質을 간파한 말이 아닐 수 없다. 이밖에 朱竹을 그리기로는 宋仲溫이 있고 程堂은 紫竹을 그렸다. 晉의 子猷가 竹을 사랑하여 “何可一日無此君耶”라고 하였기 때문에 竹의 一名을 此君이라고도 한다. 墨竹筆法四體라

고 하여 竹을 그릴때는 筆은 篆書 필법으로, 節은 隸書처럼, 枝는 草書와 같이 葉은 楷書의 필법과 같이 표현한다. 이런 점으로 볼때 竹畫는 그림인 동시에 一種의 文字라고도 할 수 있다. 墨竹은 畫者의 感興에 따라 風竹, 雨竹, 晴竹, 露竹, 雪竹, 若竹, 老竹 등의 形態로 表現된다.

〈梅〉

梅는 嚴寒의 氷雪을 견디고 百花에 앞서서 開花하여 毅然한 姿勢를 보여 節直한 선비들이 좋아했다. 들이치고 휘늘어진 가지가 白雪을 안고 있는 孤高한 모습은 淸숙한 華麗를 느끼게 한다 꽃잎은 白色單瓣인 것이 가장 곱고 淸潔하지만, 白色重瓣. 紅色單瓣. 紅色重瓣등도 있다. 白梅의 淸楚하고 산뜻한 香氣는 俗世를 超脫한 情趣가 있어서 四君子의 하나가 되었으며 보통 梅그림을 畫梅라 하지않고 寫梅라고 하는 것도 梅의 절묘함 보다는 그 精을 그리는 것이 重要하기 때문이다. 梅花가 繪畫의 題材로 나타난 것은 五代부터이나 北宋時代부터 겨우 발전하기 시작하여 南宗文人畫家간에 急激히 流行하게 되었다 文獻에 의하면 墨梅의 創始者는 仲仁이라 한다. 달밤에 창호지 문을 통해 비추이는 梅花를 그렸는데 매화의 윤곽을 그린 것이 아니라 沒骨法으로 花瓣의 형을 表視했다. 仲仁이 梅畫를 시작한 후 많은 文人들이 따라 그렸는데 蘇軾, 黃庭賢, 秦觀, 등으로 이어지고 元代에 와서 揚補之가 墨梅畫의 大家로서 이름이 높았고 中國傳統學問에의 復古運動의 영향으로 文人들이 즐기는 墨翰의 興趣로 새로운 발전을 보게 되었다. 柯九思, 李衍, 趙孟頫, 楊維禎 등이 당대에 特出하였다. 梅의 墨筆法은 唐宋이래 4가지가 있다고 芥子園畫傳에 적고 있다. 鈎勒彩色法이 始初인데 이法은 于錫에서 시작하여 滕昌祐에 이르렀고 徐熙에서 그 妙가 發揮되었다. 물채로는 彩色으로 點染하는 方法인데 이것이 沒骨畫이다. 徐崇嗣에서 시작된 후 이法을 쓰는 사람이 많았으며 陳常에 이르러 이법이 다소 변화했다. 세제는 水墨法으로 崔白에서 시작되어 釋仲仁, 米元章, 晁補之 등에서 流行하였고 네제는 圈을 써서 꽃을 그리되 彩色을 쓰지 않는 方式인데 楊補之에서 시작되어 吳仲圭, 玩章등이 이法에 뛰어나 現今에 이르고 있다.

〈菊〉

菊花는 百花가 다친 늦가을 霜雪속에서 開花하고 절개를 지키며 피어 있는 모습이 사람들의 마음을 사로잡아 草野에 묻혀 지내는 선비들이 즐겨 그렸다. 그래서 一名 晚香이나 傲霜花 등으로 불려왔다. 원래 국화는 植物 가운데서도 매우 珍奇한 것으로 東洋에서는 일찍부터 觀賞用으로 애용했은 꽃이다. 陰曆九月九日인 重陽節에는 長壽한다는 菊花酒를 마시고 祝壽하는 風習이 있다. 菊花는 그 빛깔이 여러가지이며 形態도 棼으나 多様하여 수백종을 헤아리며 野生菊과 庭園菊으로 대별해 볼 수 있다. 여름 국화도 있지만 이는 秋菊과 같은 氣韻에는 못미친다. 또 寒菊도 있는데 이것은 秋菊의 晚開種이다. 꽃 빛깔에는 黃. 白. 紫. 赤. 紅. 黑 등이 있고 이중에 黃菊을 으뜸으로 친다. 菊은 天然的 性品과 姿態에 따라 傲霜. 節華. 女節. 女華. 更生. 治藉. 金蕊. 金華. 陰成. 周盈. 傳延年. 佳友. 帝女花. 重陽花 등의 別名을 가지고 있다. 宣和畫譜에 보면, 五代의 黃筌, 宋의 趙昌, 徐熙, 滕昌祐, 邱慶餘, 黃居寶 등이 設色과 鈎勒으로 하는 畫法인 鈎勒點葉法으로 그렸고, 南宋, 元, 明에 이르러 文人逸士들이 그윽한 情趣를 사모하여 筆墨으로 感興을 표현하게 되었는데 色彩를 안쓴채 水墨으로 도리어 더욱 맑고 드높은 국화의 기상이 그림으로 나타나게 되었다. 이 法을 墨筆點梁法이라고 한다. 趙彝齋, 柯九思, 李昭, 王若大, 盛雪篷, 朱樗仙, 등이 水墨의 국화를 잘 그렸는데, 이들의 작품에는 찬서리에 傲然하고 곳곳한 氣概가 잘 表現되었다. 그들로 역시 국화의 걸모양을 묘사하고자 하지않고 胸中の 氣像을 붓을 통해 나타낸 것이다. 국화의 畫法은 언제부터 누가 創始하였는지 확실치 않고 晋代에 그렸다는 說이 있으나 確證이 없으며 正式繪畫로서의 발전은 다른 花卉畫와 함께 발달하였으니 根源을 唐代로 보아야 할것이다. 그후 五代를 거쳐 宋代에 와서는 제법 作品이 많아졌는데 宋의 范石湖와 劉俊湖와 明의 沈周等이 전문적으로 그려 발전시켰다. 이때부터 菊花가 독립된 畫科로 인정되었다. 옛부터 梅, 蘭, 竹은 各各을 專門으로 그린 文人墨容은 있어도 대개 菊하나만을

표현한 경우는 드물고 並石法으로 그렸으며 花鳥花에도 菊이 素材로 흔히 등장 하여 많은 발전을 보게 되었다.

2. 精神과 目標

四君子는 단순한 文人 士大夫들의 餘技를 넘어 높은 哲學性 文學性과 함께 理想的의 具現을 實現해 보인 경우가 많다. 시대가 어지럽고 混亂 할수록 선비들은 현세의 混濁함으로 부터 눈을 돌려 자기의 마음속을 들여다보고 그속에 安住하며 상상에서 形態를 찾아내어 筆墨으로 氣韻生動을 실현하려고 노력하였으며 자신의 修養手段으로 삼기도 하였다. 그들의 作品속엔 언제나 사물에 內在하는 이미지에 作家의 脫俗의인 胸中逸氣를 불어 넣으려 하였던 것이다. 그래서 郭若虛 같은 이는 “氣韻生動은 表現되어 있는 畫中物象의 形似를 莫論하고 곧 作者天分 그대로의 存在”라고 하였다. 또한 個人的 完全性이 곧 모든 사람의 目的과 목표가 되지 않으면 안된다는 哲學이 孔孟과 老莊의 主된 理念이었고 보면 늘 人間本性的의 倫理的인 面을 강조하고 그 性品の 도야를 중시하는 것이 사상의 主流가 되어 왔으니 자연 사군자 文人畫도 一面 心性을 개발하고 德目을 기르며 그 開發된 心性을 詩, 畫로 表現하려는 노력의 所産이었던 것이다. 때문에 그것은 枝端의 技藝를 排擊하고 精神的으로 俗世가 미치지 못하는 높은곳, 即 인간의 마음이 達할수 있는 高貴한 상태로의 到達을 그 목적으로 하고 있으며 그 方法으로 自然에 生命을 불어넣고 넓고 고상한 마음이 作家 自身과 合一 되기를 회구했다. 作品에는 한결같이 俗된 흔적이나 냄새를 忌避하고 熟練된 技巧만 내보일뿐 物體의 정신을 傳達하지 못하는 정이의 흔적을 보이지 않으려고 노력하고 作品의 調和와 和平을 구하며 眞實되어 假飾을 警戒하였으니 이러한 精神은 時代性을 떠나 변함없이 東洋의 繪畫가 추구해야할 이념과 정신의 頂點인 것이다 이렇듯 自己修養과 心性의 開發, 俗世를 超越하려는 정신이 詩畫一致의 思想을 배경으로 하여 그림으로 再現된을 文人畫의 窮極目標로 삼았을 뿐만 아니라 東洋繪畫精神의 母體로 삼았던 것이다.

五. 作家와 系譜

우리나라와 中國의 繪畫史에서 四君子의 發展 및 흐름과 歷代文人畫家中 四君子로 名聲이 있는 作家들을 年代別로 記述해 본다.

1. 中國

唐代에 이미 松石畫가 出現하여 水墨雜畫가 盛行하였고 「雙松圖」라는 그림을 畢宏, 韋偃 등이 그렸다는 說이 있으며 또 五代蜀地의 丁謙, 張立 등이 墨畫를 많이 그렸다는 文獻記錄이 있다. 松·竹·梅·蘭·畫法의 完成은 五代이후 1세기 동안 即 北宗 후반기 文人畫家들의 擡頭시기에 이루어졌다. 이때부터 松·竹·梅·蘭의 表現方法은 배우겨친 畫風이었고 畫法은 技巧가 덜 발달된 稚拙한 것이었다. 그러나 五代末과 宋初에 와서 水墨畫는 급격히 발전하여 北宋에서는 花鳥畫와 蘭·竹·梅가 유행하였다. 이처럼 盛行한 원인에는 設色과 格式을 회피한 反而에 逸格이나 寫意에 興趣를 느껴 순수한 水墨畫에 끌렸기 때문이다. 이 時代의 代表的 文人畫家로는 文同과 蘇軾이 있다. 文同(1018~1079)은 詩·楚詞·草書·畫에 뛰어난 四絶이라 불렸고 墨의 作用을 최대한으로 發揮하고 대(竹)의 性格과 神韻을 창조한 화가이다. 唐宋八大家 中の 한사람인 詩人 蘇軾(1036~1101호 東坡)은 文同에게 竹을 배워 一家를 이루었다. 南宗에서는 北宗에 비하여 뛰어난 畫家는 적었으며 그중 末期에 士大夫의 氣質과 亡國, 亡家의 餘恨을 露根蘭에 다 表現한 鄭思肖(자所南)와 趙孟堅(자子固)이 있다. 元代에 이르러서는 그당시 지식인들은 異民族 統治者 밑에서 있기를 싫어하고 山林에 隱居하면서 形態에 拘礙받지 않는 山水畫와 節氣를 表示하는 四君子를 그려 消逸思想을 高潮시켰다. 특히 대부분의 文人畫家들은 梅·蘭·竹·松을 繪畫의 初歩로 생각하였기에 水墨畫가 더욱 盛行하였다. 그중에 竹이 특히 발달하였는데 이는

筆의 使用이 簡易하고 당시의 悲觀, 厭世의 思想을 나타내는데 적합했기 때문이다. 이 時代의 四君子로 손꼽을 수 있는 畫家로는 宋 宗室의 後裔로 復古主義의 主唱者이고 書畫同源의 理論을 펴낸 趙孟頫⁽⁷⁾ (1254~1322)와 北宋 文同의 水墨畫法을 私師하여 墨竹에 독특한 風格을 이룬 元代전기의 李衛이 있고 墨蘭에 能한 雪窓普名의 功勞가 크다. 明代에 와서는 元代에 일시적으로 盛行하였던 文人畫는 初期에 일시 衰退한 감이 있었으나 中葉부터 漸次로 復興하였다. 明末에는 水墨花卉 畫派를 形成했던 徐渭(1521~1593)의 세력이 컸고 明朝亡恨의 遺民繪畫集團의 出現이 있었다. 그 時代에도 四君子中 竹畫로 有名한 畫家로는 宋克, 王紱, 夏昶, 陳芹이 있으며 竹과 같이 梅畫도 많았는데 그중에서도 王冕이 뛰어났고 周昞, 孫宗吉 등이 이름나 있다. 蘭은 四君子中 비교적 盛行하지 못했는데 그런 中에서 周天球를 들 수 있다. 清朝政府가 中原을 奪取하여 勢力을 掌握한 후 明朝皇室은 나라 잃음을 痛恨할 수 밖에 없었고 이러한 狀況에서 明朝遺民畫家中에 金陵八家⁽⁸⁾가 出現하게 되었는데 이들은 新王朝에 屈하지 않는 一種의 特異한 畫風을 창조한 新畫派들이었다. 그들은 대부분 故國을 그리워하는 思念의 情을 회화로 強烈하게 表現한 民族主義의 代表的 人物들이었다. 이들중 代表的 畫家는 八大山人(1628~1705 본명朱耷)이었는데 山水畫, 花鳥畫, 四君子에 모두 能했다. 그의 筆法은 自由奔放하여 어떤 格式에 구애됨이 없이 特出한 個性을 나타내었으며 특히 四君子는 大膽한 構圖와 單純性 現代的인 감각으로 해서 獨自의인 境地를 이룩하였다. 以後의 畫家들이 大小의 차이는 있을지언정 그의 影響을 받지 않은 者가 없고 그 영향 圈에서 벗어나지 못할만큼 영향이 至大하였다. 한편 八大山人과 같은 貴族이었다가 明이 亡한 후 僧侶가 된 石濤(1630~1707 본명朱若極)가

(7) 趙孟頫(元 1254~1322 자子昂 호松雪道人): 元初의 復古주의 운동의 先導者로서 唐代畫法을 그대로 모방하려 하지 않고 옛사람의 정신만을 인으려고하여 옛 傳統을 계승하고 새로운 회화관을 내세우는 업적을 남겼다. 書法을 그림에 적용하여 「書畫同源論」을 주장.

(8) 異民族인 滿洲族이 明朝를 멸망시키고 清朝를 세우자 이에 悲憤하여 深山幽谷에 들어가 隱居하면서 筆墨으로 분노를 털던 대부분 明朝 皇室출신의 畫家群 八大山人 石濤 石溪 梅清 饒賢 查士標 弘仁 傅山 萬壽祺 程邃 陳洪綬 樊圻 高岑 祁豸佳 蕭雲從 弘智 程正揆 등.

있었다. 그는 일찍이 天下 名山大川을 돌아다니며 名勝地를 구경했고 八大山人과 交分이 두터웠을 뿐만 아니라 그에 못지않게 清代畫壇에 커다란 영향을 끼친 畫家였다. 山水, 花鳥, 蘭竹畫에 뛰어나고 內面的 憤怒와 反抗의 기운을 엄숙한 態度로 表現한 것이 특징이다. 이들은 오랜 傳統과 낡은 習慣에서 벗어나지 못하고 있던 中國畫壇에 새로운 門을 연창조적인 畫家들의 集團이었다. 清代에 와서는 文人畫가 極盛期를 맞아 各樣各色的 畫派와 畫風이 서로 다투어 성행하여 매우 複雜하면서도 興趣가 多樣的 時代였다. 대부분의 文人畫家들은 山水人物 花鳥畫는 못해도 四君子는 作畫한 줄 알았다. 帝王들 中에도 그림을 좋아하는 이가 많았고 北宋의 徽宗처럼 一家를 이루지는 못하였지만 몇몇 帝王들은 山水나 四君子를 즐겨 그렸다. 清朝中期에 와서 個性主義畫家들인 揚州八家⁹⁾가 登場하게 된다. 華岳, 金農, 鄭燮, 羅聘, 汪士慎, 黃慎, 李鱣, 李方膺 등이 그들이다. 揚州八怪의 怪字가 말해주듯 이들은 그 당시 畫壇의 전통을 무시한 前衛作家群이었다. 그들은 徐渭, 石濤, 八大山人으로 이어지는 繪畫精神을 바탕으로 하여 果敢한 創造, 革新作業을 계속하였다. 이들의 特長한 부분을 살펴본다면 華岳(1682~1765 호新羅山人)은 花鳥畫에, 金農(1687~1763 호冬心)은 特異한 畫面構成의 竹, 梅 등과 이에 결들인 書體가 獨特했으며 花鳥에도 能했다. 鄭燮(1693~1765 호板橋)은 文氣 짙은 詩, 書, 畫에 모두 뛰어나고 특히 竹畫가 有名한데 그의 能熟한 筆致를 읽을 수 있다. 羅聘(1733~1799 호金午山人)은 金農의 弟子로 梅, 竹을, 汪士慎(1686~1756 호溪東外史)은 花鳥畫를, 李鱣(?~1762 호衣白山人), 李方膺(1695~1754)은 松·竹·蘭·菊을, 黃慎(1687~1789)은 人物·仙佛畫 등으로 모두 中國繪畫의 새로운 改革人物들이었다. 이밖에 清末의 四君子畫家를

列擧해보면 梅畫에 金俊明 童鈺이 있으며 蘭畫에 張慶燾 賈秀起 徐眉 등이, 竹畫에 呂華, 汪志曾, 諸昇, 金霖이며 菊畫는 清代에 와서 비로소 本格的인 畫目으로 그려지기 시작했는데 이를 전문으로 그린 화가로는 明明和尚, 顧士俊이 있다. 中國繪畫는 揚州八怪에 와서 진정한 意味의 自由奔放한 表現을 할 수 있었다. 그들의 표현은 매우 愉快하고 豁達하여 教養있는 文人들 뿐 아니라 一般庶民 역시 그들을 좋아하였는데 이것은 곧 揚州八家가 近代性을 띠고 있음을 示唆한 것이다. 近代에 이르러서 揚州八家의 傳統文人畫風에 영향을 받은 作家들을 두派로 나누어 볼 수가 있는데 하나는 首都 北京을 中心으로 한 北京派¹⁰⁾이고 또 하나는 上海를 中心으로 한 海上派¹¹⁾이다. 北京派으로는 齊白石, 陳半丁, 蕭謙仲, 胡佩衡, 徐悲鴻, 方洛 등이 있고 海上派로는 吳昌碩, 黃賓虹, 王一亭, 趙之謙, 任伯年 등을 들 수 있다.

海上派는 대부분 花鳥를 많이 다루었는데 一筆一寫로 大膽한 構圖와 彩色을 쓴 그림을 많이 그렸다. 趙之謙(1829~1884)은 着色花卉를 주로 하였으며 揚州派의 傳統을 계승하면서 구도와 色彩를 대담하게 驅使하였으며 四君子도 많이 남겼다. 任頤(1840~1896 字는 伯年), 山水, 人物, 花鳥에 고루 能했으며 正確한 素描力과 絶妙한 筆力을 바탕으로 傑作을 많이 남겼는데 특히 그의 白描畫는 有名하다. 吳昌碩(1844~1927 본명 吳俊卿. 자音補. 昌碩, 蒼石. 호老蒼 등)은 任伯年, 趙之謙의 영향을 받았는데 色彩의 풍부한 표현과 自由스러운 構圖, 무르익은 線描 등으로 近代文人畫의 格調 높은 예술을 이룩하였다. 그의 四君子畫는 中國뿐 아니라 現代한국에도 영향을 끼쳤다. 北京派의 代表的 人物로는 齊白石이 있다. 그는 中國近代繪畫를 이끈 巨匠으로 徐渭, 八大山人, 吳昌碩의 영향을 받아 簡略한 筆致와 대담하고 굵은 水墨과 彩色筆法으로 四

(9) 18세기(乾隆시대)에 양자강가의 상업도시 揚州에서 진혀 傳統에 구애받지 않는 個性的인 畫風으로 각기 활약한 一群. 이때부터 회화의 진경한 近代性이 확립되었다고 볼 수 있다. 華岳대신 高鳳翰을 넣기도 한다.

(10) 北京派: 中國近代회화의 前期(1840~1919)의 두개 畫派中 하나. 18세기 중엽 揚州에서 꽃핀 회화는 말엽에 경제적인 여건으로 몰락하여 무역中心地인 上海로 그 본거지가 바뀌기 시작했는데 이때 北京에서 활동한 畫家群을 지칭한다. 이들중 齊白石이 가장 뛰어난 人物이었다.

(11) 海上派: 太平天國의 亂을 피하여 上海로 피난온 화가들에 의하여 형성되었는데 이때를 後期揚州派 시대라고도 하며 이후 백여년 동안 上海는 中國화단의 中心地가 되었다.

君子. 花鳥, 人物, 昆蟲등을 生動感있게 그려 大陸의 氣質을 잘 나타냈다.

2. 韓 國

우리나라의 四君子는 正確한 考證이 없어 대략 高麗 文宗以後에 비롯한 것으로 보인다. 高麗時代의 文人畫로는 雷川 金富軾이 竹畫를, 王瑞琛은 蘭을, 鄭叙, 丁鴻進, 李仁老, 安置民, 尹三山, 釋行, 釋海汪, 李崑등이 그렸다는 기록이 전해질뿐 지금 이들의 그림은 남아 있는 것이 거의 없는 상태인데 오직 一幅 海汪의 歲寒三友圖⁽¹²⁾만이 日本에 남아있어 고려시대 竹畫의 一面目을 볼 수 있을 뿐이다. 朝鮮朝에 들어와서는 斥佛崇儒정책으로 佛畫가 거의 사라지고 儒敎의인 思想과 政策속에 圖畫畧을 設置하고 寫字官과 畫員制度로 書畫에 專業케 하였으나 四君子는 별로 크게 다루지 않았다. 初期에 四君子를 그린 畫家로는 李秀文이 있는데 그는 細竹을 잘 그렸으며 當時로서는 획세로운 감각으로 竹을 描寫했다. 醉琴軒 朴彭年(1417~1456)은 墨竹畫를, 灘隱 李霆(1541~1622)은 世宗大王의 世孫으로 뛰어난 墨竹으로 朝鮮第一名家란 評을 들었으며 詩와 書에 能했다. 中國에서도 東國(조선)의 墨竹畫하면 灘隱의 竹을 擧論하였을 정도였다. 竹堂. 柳辰全(1497~1561)도 竹畫를 남겼고 그밖의 畫家들로 姜希孟, 孫舜孝, 石敬, 李宗準, 安挺, 尹彥直, 趙文耘, 師任堂 申夫人, 申世霖, 尹仁禎, 河應臨, 吳達晉 등이 있는데 모두 四君子에 뛰어들었다. 中期는 中國明代의 吳派와 浙派의 影響을 받은 시기인데 이무렵 朝鮮은 壬辰亂과 丙子胡亂으로 中國과의 文化交流가 一時 中斷되었을 뿐만 아니라 이제껏 있던 名蹟들이 많이 消失되었다. 亂이 끝난後 宣祖와 仁祖등이 文人墨戲를 즐겨 남아있는 名蹟들을 거두어 들이자 文臣들 사이에도 繪畫를 즐기는 風潮가 다시 일었고 이 影響으로 文人畫가 크게 流行하였다. 當時에도 아직 四君子中에 菊이 없는 梅. 竹. 蘭만이 그려지고 있었다. 菊畫는 淸初以後에 流入되어 비로소 畫目에 끼이게 되었

다. 中期의 畫家로는 岫雲. 柳德章(1694~1774)이 灘隱 以來 第一이란 評을 받았는데 특히 竹畫에 能했고 雪谷 魚夢龍(1566~?)은 梅를 잘 그려 國朝等一이라 하여 李霆의 竹과 함께 有名했다. 渭川 金世祿을 李霆에게 竹을 배워 그와 비슷한 作品을 남겼다. 李昌煥, 柳赫然, 鄭慶欽 宣祖大王. 眉叟 許穆(1595~1682), 晚沙 李倣(1623~?)등이 竹 或은 梅花를 잘 그렸다. 朝鮮朝 後期의 시대구분을 肅宗朝이후 韓末까지로 잡는데 당시는 吳派인 南宗 正統文人畫風의 文徵明과 董其昌의 畫風이 들어와 조선畫에 많은 影響을 미쳤다. 芥子園畫傳⁽¹³⁾과 佩文齋書畫譜 등의 畫論 및 畫法을 다룬 서적이 보급되어 四君子는 더욱 盛行하였다. 豹菴 姜世晃(1713~1791)은 四君子와 山水·花鳥에 두루 能했고 畫論에도 明晰하였다. 楓阜 金祖淳(1765~1832)은 竹을 水月軒 林熙之(1765~?)는 竹과 蘭을, 詩·書·畫 三絶이며 阮堂과 交分이 두터웠던 紫霞 申緯(1769~1845)는 淸의 翁方綱도 감탄한 竹을 그렸다. 秋史 金正喜(1786~1856)는 時代思潮의 轉遷期를 산 새로운 知識의 先覺者였으며 그의 文人畫는 지극히 文人趣向의인 中國회화에 견주어 조금도 遜色없는 次元높은 것이었다. 약간의 山水와 人物畫를 包含한 多數의 蘭畫를 남겨 後世의 文人畫에 큰 影響을 끼쳤다. 그밖에 鮮山 宋祥來(1773~?)의 竹, 石蓮 李公愚(1805~?)의 梅, 秋史의 지도를 받은 小癡 許維(1809~1892)의 文氣같은 竹畫들과 梅에 能했던 洪祐吉(1809~?), 個性있는 梅와 菊을 表現한 北山 金秀哲, 그밖에 丁 喬(1832~1914), 阮堂이 조선에서 처음보는 蘭畫라고 極讚한 石坡 李晁應(1820~1898), 中國 行使에 往來하여 文人과 交友하고 金石學을 보급시켰으며 金農의 梅를 倣作한 吳慶錫(1831~1897) 寫竹에 能했던 金舫 金瑛(1837~?), 비록 文字香과는 因緣이 멀지만 梅. 菊等 힘차고 대담한 絶筆을 驅使했던 奇人 五園 張承業(1843~1875), 竹畫의 石村 尹用求(1853~1939), 이어 小湖 金應元(1855~

(12) 老松 두루 老梅 한 그루와 함께 細竹을 그린 그림으로 32×99cm 크기의 비단에 그린 墨畫이다. 현재 日本 妙滿寺에 소장되어 있다.

(13) <芥子園 畫傳> 淸代의 왕개(王翬)가 편집한 것으로 과학적인 方法으로 中國의 歷代繪畫와 四君子 描法을 연구한 사군자 연구에 귀중한 資料가 되고 있다.

1921)은 흥선大院君 門下에서 從遊하면서 畫蘭으로 名聲이 높았고 舊韓末 風雲兒로써 上海에 亡命하여 起居하면서 吳昌碩 蒲華등 名人들과 書·畫로 交歡하면서 蘭·竹으로 白眉였던 關丁 閔泳翊(1869~1914), 小蓬 羅壽淵(1861~1926)의 蘭, 石齋 徐丙五(1862~1934)의 蘭·竹, 10년간 中國에서 遊學하고 書畫研究會를 만들어 後進養成에 힘쓴 海岡 金圭鎮(1868~1933)의 竹畫도 유명하다. 한편 小林 趙錫晉(1853~1920)과 心田 安中植(1861~1934) 貫齊 李道榮(1884~1933) 등은 書畫美術會에서 師道에 盡力하고 좋은 作品도 남겼다. 마지막으로 九龍山人 金容鎮(1878~1968)은 吳昌碩을 私淑하여 그의 弟子 方浴에게 書, 畫를 배워 名體에 精通한 實力者로 近代末을 장식한 셈이다.

六. 結 語

四君子는 그 餘技의 性格에도 불구하고 오늘날까지 命脈을 維持하여 오고 아울러 時代의 흐름에 따라 變貌된 여러 畫風이 있어 왔음을 알 수 있다. 특히 作者의 學問的 修養이나 高雅한 稟性이 反映되고 心意의 表出을 前提로 하는 文人畫類에서 높은 藝術的 境地를 보여주었음은 特記할 事實이다. 그러나 오늘날 急激한 外來文物의 潮流渦中에서 四君子가 內容과 精神이 결여된 形式的이고 末梢의인 枝葉의 技法에만 치우쳐 混亂과 不毛의 狀況에 있는 實情으로 四君子 本然의 境地를 새롭게 발견시킴이 時急한 일이다. 따라서 此際에 기본적 숙련을 통하여 繪畫性이 강한 한 分野의 예술로 成熟시키는 노력이 필요하다. 새로운 형태의 造形은 歷史的 變遷의 省察과 아울러 筆線의 感情을 통한 確實한

意圖로서의 心氣表現으로 이루어져야 하므로 이 餘技的 藝術의 技倆과 精神性 兩面의 涵養에 注力하여 오늘날의 藝術 造形公害로부터 벗어나 傳統의 再創造로 가다듬어져야 할 것이다. 이러한 行爲는 곧 心氣를 清新하게 할뿐더러 自我의 새로운 認識과 發展에 接近하는 한 方法이 될수 있는 때문이다.

參 考 圖 書

- 槿域書畫徵(卷 2, 3, 4, 5 吳世昌)
- 韓國繪畫大觀(文敎院 1969 劉復烈)
- 中國畫論彙編(東方書店 1960)
- 四君子畫論(藝術圖書公司 1962 何恭上)
- 中國美術史(藝術圖書公司 1962 何恭上)
- 隋唐五代繪畫(藝術圖書公司 1962 何恭上)
- 宋元繪畫(藝術圖書公司 1962 何恭上)
- 明清繪畫(藝術圖書公司 1962 何恭上)
- 中國畫家人名辭典(東房書店 1959)
- 東洋美術史要說(吉川弘文館 1967 鈴木敬)
- 中國の曆史全12卷(1, 2, 3, 4, 5, 6卷 講談社刊)
- 中國の名畫全10卷(世界文化社 刊 1965)
- 世界美術大系(中國美術)(9, 10卷 講談社版 1965)
- 世界美術全集(14, 15, 16, 17, 18卷 1960 角川書店)
- Chinese Painting (skira 1960 James Cahill)
- The Arts of China (University of California Press 1977 Michael Sullivan)
- A History of far Eastern Art (Abrams 1973 Sherman E. Lee)
- Far Eastern Art VI (20,000 years of world painting series 1968. H. Hetkuntze)