苦瓜和尚(石濤)畫語錄一畫論考釋

權 德 周*

1. 緒 言

郭熙의 山水畵를 評하여, 東坡는 그중에 詩가 있다고 하였고, 山谷은 그중에 哲學이 있다고 말하였다. (1) 繪畵의 文學化 내지 哲學化의 현상은 東坡를 中心으로 한 一團의 文人畵家들에 의해서 理論化되면서 宋代이래로 특히 文人畵나 禪僧畵에 대한 特性으로 인정이 되었다. 哲學化라는 말은, 繪畵의 本質을 대상의 客觀的 形似化에서 구하는 것이 아니라, 작가의 主觀的 精神의 表現이라는 點에서 찾게 됨을 뜻한다. 또 主觀的 精神이란, 天地의 마음을 나의 마음으로, 宇宙의 精神을 나의 정신으로 하여 天地造化의 廣大한 意志 天地宇宙의 精神과 一體가 된 作家의 精神을 말하는 것이다. 즉 그것은 달리 말하면, 東坡의 이른바「胸中成竹」이 그것이요, 山谷의 이른바「胸中邱壑」이 그것이다. 그러므로作家는 자기 생명의 根源을 造形으로 나타내는 자이며, 다른 말로 해서「道」의 自覺을 造形 표현하는 者이어야 하는 것이다. 그러므로 東坡가말하는 眞正한 화가는 하나의 藝術家인 동시에 道의 자각자, 즉 자기와世界의 根源的인 진리에 눈을 뜬 哲人이어야 한다는 말이 된다.

繪畫의 文學化 내지 哲學化는 좀 더 구체적으로 말해서, 詩・書・畫의 一致, 詩・書・畫・道(禪)의 一體化를 뜻한다. 書・畫는 그 起源과 筆

^{*} 淑明女大 副教授(中文學)

⁽¹⁾ 集註分類東坡先生詩卷十一「郭熙秋山平遠」;「自盡弧鴻落照邊,遙知風雨不同川,此間有句無人識,送與襄陽孟浩然.」

豫章黃先生文集 第九「題郭熙山水扇」;「郭熙雖老眼獨明,便面江山取意成一段風煙且千里,解如明月逐人行.」

墨 用法에 있어서의 一致性이 일찍기 中唐의 張彥遠에 의해서 설명되었거나와,詩畫의 一致 및 詩禪 畫禪의 一致는 東坡나 山谷에 의해서 理論化되기 시작하여 十四世紀 元代 이후 文人畫가 盛行되면서 中國藝術論의 主流를 形成하기에 이르렀다. 이에 따라 藝術의 諸形式이 相互 結合되고 一體化되었을 뿐 아니라 藝術은 또 思想과 一體化되고 哲學 宗教와도 결합되어 中國繪畫의 내용은 無限한 空間과 시간으로 擴充 多角化되었다.

宋・元 이래로 儒・佛・道의 三教가 相互 영향을 주고 받아 결국은 三教의 一致를 주장하는 경향이 있거니와 이러한 현상은 그대로 繪畫思 想에도 반영된다. 그리하여 繪畫의 비평과 감상에서도 혹자는 老莊의 自然哲學과 精神主義的인 面에서 해석하고, 혹자는 禪佛의 心源의 哲學에 歸結시켜 해석하려고 한다. 그러나 그 어떤 경우이던 藝術形式을 哲學思想에 근거하여 설명하기란 결코 용이한 일은 아니다. 이를태면 똑같은 蘇東坡의 藝術精神을 評함에 있어서도 그의 自由自在한 文章이 華嚴經의 영향이라고 말하는 사람이 있는가 하면, 혹자는 또 南華眞經의 영향이라고 다른 견해를 말하기도 한다. (2)

여기서 考察코자 하는 石濤는 明末 清初에 걸친 禪僧이면서, 平生 畫作을 계속해온 純粹한 作家이기도 하다. 그는 明 宗室 出身으로 나라가 亡하기 전에는 물론 儒家의 訓育을 반았을 것이나, 나라가 亡한 뒤에는 出家하여 僧侶가 되었기 때문에, 그 자신 儒・佛의 서로 다른 요소를함께 지니고 있음은 더 말할 것도 없는 일이다. 石濤가 아니더라도 그當時中國의 思想界는 儒家나 老莊에서 말하는 道는 禪佛에서 말하는道와 根源的으로 다를 것이 없다는 三教一體論의 경향이 아주 顯著하였다. 石濤의 畫論도 그러한 時代的 特性에서 벗어나지 않는다. 그의 畫

⁽²⁾ 蘇賴의「欒城後集」卷二十二「亡兄子瞻端明墓誌銘」斗 錢收齊의「初學集」卷八十三,「讀蘇長公文」 参照.

論은 禪의 英智를 繪畫藝術의 英智로서 풀이하고 있어, 畫家의 「智」와 「悟」를 强調하는 面에서 禪에 基礎를 두고 있음은 事實의다. 한편 그 思 想의 表現과 說明은 주로 傳統的 中國古典에 근거하고 있음을 보게 된 다. 그러므로 石灣의 畫論에 導入된 禪思젊은 儒敎와 老弫哲學의 基盤 위에 受容되고 融合된 禪思想의 展開일은 더 말할 필요가 없는 것이다. 그는 自身이 원래 타고 난 中國傳統의 天地의 哲學에다가 禪督으로서의 생생한 修行體驗을 바탕으로 한 禪의 哲理를 融合하여 唯一하고도 獨特 한 繪畫理論의 體系를 樹立했던 것이다.

그의 畫論은 藝術에 있어서의 個性的인 自我와 主體的 創造精神이 특 별히 强調되는 點에서 注目될 뿐 아니라, 그것이 本人 平生의 作品 쒜 作의 體驗을 土臺로 하고 있는 만큼 體驗에 付合된 切實한 理論이라는 點에서도 注目이 되는 것이다. 그러므로 石濤 畵論의 根幹이 되는 一劃 論의 考究는 中國藝術哲學의 理解와 禪僧畵나 文人畵의 最高의 境界를 理解하는데 있어서 하나의 接徑이 되리라고 생각한다.

2. 石濤의 生涯와 藝術

石濤(1630~1707)의 俗名은 朱若極이요 最初의 法號는 超濟 뒤에 原 濟 道濟등을 썼고, 作品에는 原濟, 道濟 이외에 阿長・苦瓜・鈍根・瞎 尊者・濟山僧・石道人・小乘客・大滌子・清湘陳人・清湘遺人・湘原濟山 僧 · 零丁老人등 많은 이름을 써서 有名한데, 때로는 그 위에 몇개의 이 름을 검처,清湘苦瓜和尚濟・清湘大滌子石濤濟 등으로 썼으며, 石濤는 그의 字이다. 그는 明朝의 宗室로써 靖江王 朱守謙의 11世孫이 되며 榮 穆王 履祜의 孫子가 된다. (3)

西紀 1644年(崇顔 17年 早申) 李自成軍에 의해 京師가 깨어지고 崇顔 帝가 煤山에서 自縊하자 北京은 清朝의 서울이 되고 明朝江山의 태반은

⁽³⁾ 明史 卷一百十八 靖江王 朱守謙條에 詳細함、

이미 滿清의 차지가 되어 明나라의 命運은 건작을 수 없는 지경에 빠져 들어갖다. 福王이 南京에서 即位하지만 다음해 南京 함락과 동시에 살 해 되었다. 六月에 魯王 以海는 紹興에서 監國을 稱하고 唐王 聿鍵은 福 州에서 稱帝하며 일어났다. 이때에 石濤의 父 靖江王 朱亨嘉 역시 자기 고장 桂林에서 일어나 監國 (皇帝의 代行)을 自稱 하였으나, 半年이 못 되어 唐王에 의해 살해되고 말았다. 石濤의 당시 나이는 十五歲로 推定 되는데(여기에 대해서는 後面에 詳述), 다행히 禍를 모면하였고, 의 도움으로 廣西의 全州 清湘縣으로 피신하게 되었다. 오래지 않아 그 는 國破家亡의 痛憤과 宗室 其豆相煎의 悲劇을 한탁하며 出家하여 流浪. 과 修道의 生活을 시작하게 되었다. 瀟湘江을 거슬러 올라 洞庭湖를 지 나고 岳陽 武昌 등을 지나며 長江을 따라 江西에 이르러 廬山 開先寺에 寄着하게 된다. 여기서 그는 明朝의 太常寺少卿을 지낸 바 있는 蕭士瑋 (字 伯玉 南昌人)과 閔麟嗣(字 賓連 安徽 歙縣人)등 名士와 사귀게 되었. 다. 肅士瑋는 당시 文壇의 巨匠인 錢聽益에게 石濤를 紹介하는 편지를 씨 주었고, 閔麟嗣는「宿開先聽兩贈石濤禪師」詩 五古 一首가 있어 王. 士禎의 漁洋感舊集에 실려 있어서 이들 간의 相互 친밀한 관계를 엿볼. 수가 있다.

順治 八年(1651) 石濤는 伯玉의 紹介 편지를 가지고 江蘇의 常熟으로 錢謙益을 拜訪하게 되었고 이때 錢謙益이 石濤에게 준「送石濤山人十四 絶句」가 有學集 卷四에 收錄되어 있다. 이 詩는 그 內容이 石濤를 通해서 蕭士瑋에게 보내는 回答의 形式으로 되어 있는데 石濤가 江西에 들어왔을 때 蕭士瑋는 이디 作故한 뒤였다. 그 뒤 石濤는 계속 安徽・江蘇・浙江等地를 漫遊하여 杭州 宣城・黄山・江寧에 머물렀는데, 杭州西湖의 冷泉에서 그린 山水册은 오늘날 전하는 그의 作品 중에서 가장무期의 것으로 看做 되거니와 그 册子의 題跋에 다음과 같이 적고 있다

「畵有南北宗,書有二王法、張融有言,不恨臣無二王法,恨二王無臣法. 今問南北

宗, 我宗邪? 宗我邪? 一時捧腹曰; 我自用我法. (그림에는 南北宗이 있고 글씨에는 二王法이 있다. 張融의 말에, 臣에게 二王의 法이 없음을 恨하지 않고 二王에 臣의 法 없음을 恨한다는 말이 있다. 이제 묻기를, 내가 南北宗의 法을 좇을 것인가. 아니면 자신의 法을 따를 것인가 라고 한다면 한바탕 크게 웃고 말하리, 나는 스스로 자신의 법을 사용한다고.)

上記 跋文의 跋尾에,「丁西偶畫漫識於西湖之冷泉」이라 하였는데, 丁西年은 順治 十四年(1657)에 해당한다. 그렇다면 石濤는 나이 三十 未滿에 이미 自己 나름의 독특한 畫屆을 確立하리많큼 非凡한 才分과 抱負를 일찍기 발휘하고 있음을 알 수가 있다. (4)

康熙元年(1662) 石濤는 江蘇 松江으로 旅卷本月을 찾아가 그의 弟子가 되었는데, 이는 그의 佛道 연마에 매우 중요한 契機가 되었다. 旅卷本月은 南嶽懷讓의 三十五代 兒孫으로 일킬어지는 南宗禪의 禪師였다. 그는 佛道에는 勿論이고 書畫 詩文에도 뛰어났던 人物이라, 石濤의 生涯와 그 藝術에 있어서 旅卷으로부터 받은 영향이 至大한 것으로 생각이 된다.

康熙五年(1666)으로부터 康熙十六年(1677)까지 石濤는 주로 安徽의宣城에서 지내게 되었다. 이때는 石濤로는 中年의 時期인데다 前後 十餘年의 오랜 期間이었으므로 그에게는 대단히 중요한 時期가 아닐 수 없다. 더구나 그가 머물고 있던 敬亭山의 廣教寺는 그 옛날 唐의 裴休가 세우고 黄蘗禪師가 駐錫(布教)한 道場을 계승한 곳이므로 南宗禪의本山이라고 해도 과언이 아닌 由緒 깊은 곳이었다. 南宗禪이 六祖 整能을 爲始해서→南嶽懷讓→馬祖道→→百丈懷海→黄蘗希運→臨濟義玄으로 그 法燈을 傳해 왔던 것임을 감안할 때, 石濤의 宣城 시대는 그의 佛道修業에서 큰 意義를 갖는 시기라고 본다. 그는 이곳 由緒 깊은 名山의 大

⁽⁴⁾ 青木正兒先生은「丁酉偶盡漫議於西湖之冷泉」이라는 款議에서 「漫」을 晚年의 뜻으로 해석 丁酉年이 一甲子 後의 康熙五十六年 丁酉로 보고 동시에 이 해를 石濤의 卒年으로 推定하었으나 合當치 않음.

自然 속에서 誦經・吟詩・作畫의 生活로 이어 졌던 많큼 山水의 眞佐情 을 把握하고 禪機에 넘친 그의 繪畫가 일반 古畫의 臨摹를 能事로 삼았. 던 법상한 作家들로서는 도저히 흉내 낼 수 없는 높은 境地에 도달할 수 있게 되었던 것이다. 宣城時代에 黃山畫派의 鉅匠인 梅清과 사귀게된 것은 石濤로서는 特記할 만한 일이었다. 梅清의 號는 淵公, 字는 瞿山, 詩를 아주 잘 하여 「天延閣詩集」이 傳해지는데, 年令은 石濤보다 위였 으나 두 사람은 서로 詩로써 廳酬하는 일을 즐거움으로 하며 지냈다. 이때 梅瞿山은 石濤의 그림을 稱許하여 束晋의 顧愷之나 北宋의 李公麟: 에 견주기도 하는 등 두 사람은 畫業에서 서로 좋은 理解者이며 激勵者 가 되었다. 그 밖에 宣城時代의 벗으로는 施閏章・吳肅公・江注등이 있 어 모두 詩畫에 長하여 黃山 유람의 벗이 되고 畫社의 멤버가 되어 宣 城 書派를 이루게 되었으니, 石濤와 梅清이 그 中心이 되었음은 물론, 특히 黃山의 眞景을 잘 그려내는 것으로 有名 하였다. 石濤의 黃山畫는 그 生活의 體驗斗 精密한 관찰로 인한 黃山의 氣魄과 特性이 잘 드러나 독특한 風格을 보여 주었다. 우리는 冷泉山水畫册의 跋文에서, 石濤가 이미 畵道에서의 獨創的인 世界를 개척하고 있음을 보았거니의, 또한 敬亭山의 生活은 石濤의 佛學과 晝學에서 加一層 向上의 轉機가 된 것. 으로 보며 그의 畫語錄의 根幹이 되는 一劃論의 思想的 根據를 마련케. 된 것도 이 때의 일이 아닌가 생각된다.

康熙十七年(1678), 石濤는 揚州에 이르러 清湘耕心草堂에서 머물게된다. 그는 여기서 潑墨法을 써서 元 高克恭의 手卷을 臨摹하고 있는데「已應氣概吞北苑,未必胸次輸南宮。南宮已矣北苑死,百年惟有房山耳。」라고 하여 高房山의 그림에 대하여 높이 推崇하고 있다. 揚州는 吳中의 名所로 名人 富商들의 聚合地인 만큼 자연 法書 名畫가 많이 몰리는 곳이므로 石濤는 자연 이곳에서 名品들을 接할 수 있게 되었을 것이며 동시에 古人의 名蹟을 臨摹해 볼 興致를 갖게 되었던 것이다. 그는 다음

해에 다시 宣城으로 갔다가 康熙 十九年(1680)에는 南京 長于寺에 駐錫케 됨으로써 이후 六年間의 南京 생활이 시작된다. 그는 寺內의 一枝閣에서 주로 作品을 제작하였으니 枝下叟・枝下濟 등의 款名은 이때부터쓰게 된 것이다. 南京은 東南의 大都會인지라 書畫界의 名士가 많아 이들과 以文會友하여 詩社를 만들고 계속 書畫에 精進할 수 있게 되었다. 社友 중에 程邃(號 穆倩, 別號 垢道人)는 金石考證에 長하고 篆刻에도精하여 有名한데 後日 石濤의 篆刻은 穆倩에서 많은 영향을 받고 있다. 또 廣東의 大詩人 屈大均(字 翁山・番禺人)과도 親交가 있어 翁山의 詩句를 따서 그림을 그리기도 하고 花插瓶 詩 五絶 十首를 지어 주기도하였다. 石濤는 특히 梅花를 좋아하여 野店 荒村 名勝古蹟 할 것 없이南京 附近에서 梅花로 이름 있는 곳이면 빠짐 없이 두루 찾아보고 돌아와서는 大自然에 대한 아름다움을 詩篇과 繪畫를 통해 表達하였으니 傳世 傑作의 「探梅詩畫卷」과「金陵懷古詩畫册」등이 有名하다.

康熙 二十五年(1686) 石濤는 六年間의 南京生活에서 다시 揚州로 遷居하게 된다. 그는 自身의 居所를 大滌堂이라 이름 하였으니 大滌子라는 款名은 이때 부터 쓰게 된 것이다. 大滌이란 俗鑒을 크게 씻어 버린다는 뜻이 있는데, 浙江省 餘抗縣의 西南에 大滌山이라는 道教의 名山이었고 이곳 出身으로 南宋의 革命的 異端思想家인 鄧牧이 자신의 號를 大滌隱人이라고 한 일이 있었으니 石濤가 大滌子라고 이름한 것은 이것을 의식한 것인지도 모른다. 石濤가 自身의 大滌堂圖를 그려 줄 것을 南昌의 八大山人에게 人便을 통해서 간절한 사연과 함께 부탁을 드린 것은 唐熙 三十七年의 일이었다. (八大山人으로부터 大滌堂圖가 보내온 것은 훨씬 뒷날의 일, 後面에 詳述)

康熙二十八年(1689), 康熙帝의 第二次 南巡이 있어 揚州에 이르렀을 때 石濤는 平山堂에서 接駕(天子를 맞이함)하게 된다. 그런데 石濤가 皇帝를 만나게 된 것은 이번이 二次로. 一次는 南京 長干寺에서 接 한

일이 있었다. 그런데 이번에 禪師와 皇帝의 만남은 特別히 皇帝의 要請이 먼저 있었고 또 兩者 사이에 禪學에 대한 講談도 있었던 더이라 石濤로서는 매우 의미 있는 일이 아닐 수 없었다. 石濤는 皇帝의 特別한 關心에 감사하여 特別히 青綠山水「海晏河清圖」를 그려 그 題詩에서 다음과 같이 康熙帝를 稱頌하고 있다.

「東巡萬國動歡聲, 歌舞齊將玉辇迎. 方喜祥風高岱岳, 更看佳氣拥蕪城 堯仁總向衢歌見, 禹會遙從玉帛呈. 一片簫韶眞獻瑞, 鳳台重見鳳凰鳴 (萬國을 東巡하니 歡呼聲 전동하고, 歌舞도 장엄하게 玉辇을 맞이하네. 祥風, 은 바야흐로 岱岳 보다 드높고, 佳氣는 가득하게 蕪城(廣陵城)을 메웠어라. 堯임금의 어진 마음 康衢歌에 볼 수 있고 禹임금의 모임에는 멀리서 온 諸侯들 玉帛을 贈呈하네. 一片 簫韶 眞正 祥瑞로움 아뢰니 鳳台에는 다시금 鳳凰의 을 음을 보겠네.)」

上述한 바와 같이 그 獻詞가 破格的인데다 署款上에「巨僧原濟九頓首라 하여 稱臣하였고 二次나 康熙帝를 接駕한 일에 대하여 後世 많은 사람들은 石濤의 晚節에 크게 홈되는 일이라 하여 譴責하고 있음을 본다. 그 중에서도 呂佛庭 같은 분은 그토록 孤高 絶俗한 性格으로 그러한 詩를 썼을 理가 없고 石濤는 康熙帝를 接駕한 일조차 없다고 억지스린 辯護를 하고 있다. (5)

그러나 한편 생각할 때 無理하게 石濤를 옹호하려는 생각이야 말로 鄙 澀하고 凡常한 眼目이 아닌가 생각해 본다. 中原天下를 統一한 英主로서 一個 禪僧畫家를 만나 보고자 提意한 康熙帝나 자기리 朱明天下를 탄취한 장본인의 萬歲를 부를 수 있는 石濤는 모두가 非凡한 人物이기 때문에 可能했을 것이 아니겠는가? 두 사람의 만남은 禪理의 學習者와 大禪師의 만남이라고 볼 때에 名稱과 形式은 問題視할 것이 못된다고 생각한다. 石濤의 「瞎算子」라는 款名은 臨濟錄에 나오는 瞎老

⁽⁵⁾ 中國畵史評傳 p. 262

師・賭漢을 의식한 것으로 보거니와 臨濟禪에서 말하는 것은 바로 小乘의 「賭」를 超克하는 大乘的인 般若의 「智劍」인 것이다. 石濤의 「賭母子는 小乘의 「賭」를 자각하면서 南宗禪의 가르치는 法縛으로 부터의 解脫을 바라거늘 하물더 康熙의 接駕를 俗世的 虛榮心으로 돌려서는 잘못이아니겠는가? 石濤의 姿勢와 마음은 「畫語錄」遠塵章에 잘 나타나 있다.즉「我則物隨物蔽,塵隨塵交,則心不勞,心不勞則有畫矣。(나는 外物의 蔽가 있으면 있는대로 俗塵이 묻으면 묻는대로 그 무엇에도 마음을 괴롭히는 일이 없다. 그러면 그림이 절로 된다.)」라고 하였다.

여하간 揚州에서의 接駕가 京師 旅行에의 하나의 契機가 된 깃만은 사실이다. 石濤는 博爾都의 종용으로 이 해에 首都 北京을 여행케 된다 博爾都의 字는 大文, 東皐主人이라 別號하였고 著書에「問亭詩稿」가 있 으며 특히 書畫를 많이 收藏한 것으로 有名한 宗室出身의 大官이었다. 石濤는 問亭家에 수장된 宋元의 精品을 많이 涉獵케 되어 그의 晩年의 作風에 적지 않은 영향을 받게 되었다. 그는 또 江南에서 生長하여 北 方의 風情에 익숙치 못한 점이 있었을 것이나 이번 旅行으로 북방의 風 物을 보고 익히는 계기가 되었다. 전에 볼 수 없었던 大雪을 구경하고 康照二十九年에 雪霽圖를 그렸고 다음해 三十年에는 王原祁와 水墨蘭竹 一軸을 合作하기도 하였다. 王原祁(字 茂京, 號 麓台)는 당시 四王 중의 한 사람으로 中央 畫壇의 代表的 人物로 有名하거니와 王은 石濤上人을 評하여 「大江以南,當推石濤第一. 予與石谷 皆不逮也.」라고 하여 그의 畫格을 더 없이 높이 推崇하고 있다. 그밖에도 石濤의 京師生活은 博爾 都의 영향으로 滿漢의 大官들로 부터 융숭한 대접을 받게 되어 中央에 그 이름이 알려지는 계기가 되었던 것이다. 동시에 石濤는 明 「百美圖」를 비롯하여「宋內宮造蓬萊倦境圖卷」南宋의「明皇出遊圖」「宋 人百花圖長卷」등의 臨摹作品을 제작하여 博爾都에 기증하였다. 康熙 三 十一年(1692) 石濤가 長安 海湖閣에서 伯昌을 위해 그렸다고 하는 晝幅 에는 다음과 같은 題文이 보인다.

「古人未立法先,不知古人法何法。古人既立法之後,便不容今人出古法,千百年來,遂使今人不能一出頭地也。師古人之蹟,而不師古人之心,宜其不能一出頭地也。蹇哉! (古人이 法을 세우기 전에 그 고인은 어떤 法을 法으로 삼았을까? 古人이 法을 세운 뒤로 今人은 古法을 새로 내어서는 안되게 하었으니, 千百年來로 今人은 한 사람도 두각을 나타낼 수 없게 되었다. 古人의 자취만을 모범하고 古人의 마음은 본따지 않으니 새로 두각을 나타낼 수 없음은 당연한 일이아니겠는가? 원망스러운 일이로다!)」

清初의 畫壇이 古人(倪瓚・黃公堂・董其昌등)의 畫法을 典型으로 삼아 그 典型에서 한발로 벗어나지 못하고 있는 模擬風을 배격하고 있으며 自身의 독창적 입장의 타당성을 강력하게 주장한 것임을 알 수가 있다.

康熙三十年(1693) 京師를 떠나 南返한 石濤는 揚州를 晚年의 定着地로 정하고 畫作에 專業하며 비교적 安定된 生活을 보내게 된다. 半生을 통해 東南 名省의 名山 勝景을 遍歷하는 일로 一貫하는 동안 佛道와 畫道의 수련으로 시종하였고 이제 京師에서의 生活과 북방의 여행에서 북망의 風情과 古代의 名蹟을 많이 보고 古人의 畫法에 대해서도 더욱 眼目을 높이게 되었는지라, 晚年의 그의 藝術은 加一層 圖熟한 境地에 이르른 것이었다. 그가 揚州로 내려오자 江淮間의 많은 人士들이 그의 名 萬을 듣고 모여들어 그는 製作과 指導에 바쁜 나날을 보냈다. 또 이때 서로 來往한 詩友들로서는 張潮・陶徽・曹寅등이 특히 有名하다.

康熙三十七年(1798) 八大山人으로 부터 보내온 大滌草堂圖를 받고 石濤는 매우 기뻐한다. 이 그림은 일찍기 十年前 戌辰年에 부탁했던 것이었다. 石濤는 長篇의 古詩 一首를 題하여 八大山人을 찬양하고 그 跋에 적기를 「家八大寄余大滌堂圖,歡喜駭歎,漫題其上,使山人他日見之,不將笑予狂態否.」라고 하였다. 이것으로 보아 石濤가 八大山人을 얼마나좋아하였는가를 집작할 수 있다. 八大山人의 이름은 朱耷(답)으로 많이

불리우고 字는 雪個, 江西人인데 역시 明의 宗室로서 明太祖 朱元璋의第十七子 寧獻王 朱權의 후에가 된다. 石濤 보다는 十五·六歲 年上이므로 이때의 나이는 八四·五歲나 되는 셈이다. 石濤는 다음해에 八大의「古樹苔石」壺에 補筆하고 스스로 題하기를「己卯浴佛日, 雪個爲岱老人獨寫古樹苔石, 處子補水灘石紅葉, 並賦小詩請正.」이라 하였고 또 八大山人의 蘭畫에 補竹하고 題하기를「八大山人寫蘭, 清湘大滌補竹, 兩家筆墨源流,向自獨行整肅」이라 하였다.

八大山人도 石濤의 墨蘭珊에 다음과 顋한 것이 있다.

「南北宗開無法說, 畵圖一向潑雲烟,如何七十光年紀,夢得蘭花淮水邊。禪與畵皆分南北,而石尊者畵蘭則自成一家也。(南北宗 열렸으나 法說이 없고 畵圖는 오로지 潑墨의 雲烟이라. 어쩌타 七十年紀에 淮水邊 蘭花를 꿈 같이 얻었네. 禪과 畵에 다같이 南北의 區分이 있으나,石濤의 蘭花는 스스로 一家를 이루었네.)」

石濤와 八大山人은 十五六歲의 년령차이는 있으나 다 같은 明의 宗室로 出身 性情이나 畫法에 있어 相互 役合되는 바가 많거니와 두 사람은 被 此相對方을 높이 稱許하고 있음을 알 수가 있다. 鄭板橋는 두 사람을 比較하여 다음과 같이 말하고 있다.

「石濤畫法千變萬化,離奇蒼古,而又能細秀妥貼。 以此比八大山人, 殆有過之而 無不及。而八大之名滿天下,石濤之名不出揚州,何也? 八大無二名,人易記,石 濤又曰弘濟,清湘道人,又曰苦瓜和尚,又曰大滌子,又曰瞎尊子, 別號太多,翻 成擾亂,八大只八大。

(石濤의 畵法은 千變萬化하여 奇異蒼古하면서도 한편 細秀穩當하여 八大山人에 比하여 나으면 나았지 못한 것은 없다. 그림에도 불구하고 八大의 이름이 天下에 가득한 데 비해서 石濤의 이름이 揚州를 벗어나지 못함은 무엇때문인가? 八大山人의 이름이 하나여서 사람들이 기억하기가 쉽기때문이다. 石濤는 弘濟 清湘道人이라고 하고 또는 苦瓜和尚・大滌子・賭學子등 別號가 너무 많아 복잡하고 요란한데 八大는 오직 八大만을 쓰고 있었다.)」

康熙二十八年(1966)은 石濤翁이 古稀를 맞는 헤이다. 이해 端午節에 그런 「五瑞圖」에 다음과 같이 題하였다.

「親朋萬座笑開眉,雲淡風輕節物宣。淺酌未忘非好酒, 老懷聊樂為乘時。 堂瓶爛 **縵葵枝倚,奴鬢鬚髷艾葉垂。耄耋太平身七十,餘年能補幾篇詩。**

(親朋 滿座하여 웃음 꽃이 피었고 雲風 淡輕하여 節物도 마땅하네. 淺酌을 잊 지 않음은 好酒해서가 아니요, 老懷에 오로지 乘時를 즐김일세. 堂瓶에는 난만 하게 葵枝가 빗겨있고, 상노의 수염은 덥수룩하게 艾葉처럼 드리웠네. 늙으막 에 太平하여 七十壽 되었으니 餘年에 과연 몇편의 詩를 매꿀 수 있을까?)」

石濤의 生卒年에 대한 명확한 기록은 아직 밝혀진 것이 없다. 여기에 서 그의 生年을 明 思宗 崇禎三年(1630)으로 推定한 것은 바로 앞에 예 거한 詩중의「耄耋太平身七十」句가 자신의 七十壽를 뜻하는 것으로 간 주되기 때문에 이해 (已卯 西紀 1699年)로 부터 遊算해서 얻은 것이다. 그리고 卒年을 康熙四十六年 (1707)으로 잡은 것은 이해 七月 設色 山 水册 十二幀을 끝으로 作品 制作이나 詩跋文의 書寫가 終息되고 있으며 더 이상 다른 증거를 찾을 수 없기 때문이며, 따라서 七十八壽로 추정 되는 것이다. 石濤는 死後의 자기 무덤을 蜀岡 언덕에 미리 만들고 墓 門圖를 그리기도 하였는데 거기에 自題하기를 「誰作一石春前酒, 漫洒孤 山雪後墳」이라 하였다. 果然 揚州八怪의 한 사람인 高翔(1688~1753, 字 鳳岡, 西唐, 揚州人)은 每年 清明日에는 빠짐 없이 石濤의 무덤을 찾아 가 省墓를 하였다고 하며 石濤의 故居도 乾隆 年間까지 그대로 남아 있 어 詩人 閔華의 「石濤山人故居」詩가 傳해지고 있다. 石濤의 그림은 1977 年 12月 日本 東京堂出版의 石濤書畫集(全四册)으로 印出된 바 있거니 와 現在 六百餘幀이 傳해지고 있으며 畫上의 題詩 역시 五百餘首에 달 하고 있다.

石濤는 詩・書・畫 이외에 篆刻 그리고 累石의 特殊한 技能을 가지고 있었다고 한다. 篆刻에 대하여 당시의 名印人 程邃와의 관계는 앞서 言 及한 바 있거니와 그의 作品上에 자주 사용되고 있는 六十餘題의 印章은 모두가 石濤 자신이 印刻한 것이라고 한다. 또 累石이란 작종의 돌을 쌓아 올려 丘壑를 形成하는 一種의 庭園 設計인데 楊州畫舫錄에, 揚州 余氏의 萬石園이 石濤의 設計에 依한 것임을 전하고 있으나 아깝게도 그것이 現存하지는 않는다고 한다. 그렇다면 石濤이 一生이야 말로詩・書・畫・篆刻・造園과 그것을 뒷받짐하는 畫論까지 合처 예술로 점절된 一生이었던 것이다. 石濤는 中國文人畫나 禪僧畫가 가질 수 있는 最高의 경계를 示現한 唯一한 作家라고 평가되어 마땅하리라 생각한다. 이후의 揚州 八怪가 石濤의 예술정신을 繼承한 것임은 더 말할 것이 없는 일이다.

石濤는 비록 出家한 比丘이긴 하지만 그 性格이 豪放天真하여 술에 취하면 일어나 춤추며 하늘에 대고 미친 사람 처럼 큰 소리로 외쳐보기도 하는 放蕩不羈한 狂僧이기도 하였다. 그의 號 道濟는 바로 宋代에 酒肉에 탐닉하였던 狂的 高僧 湖隱의 號 道濟를 그대로 襲用한 것인지도 모른다. 그가 戒律에 구애 받지 않는 점에서 본다면 參禪의 功夫를 얼마나 熱心히 하였는지 알 수 없으나 여하간 禪의 三味境을 悟得한 사람이나 만치 禪宗의 六祖 懸能이 文字를 모르고서도 經典 해석의 지혜를 보인 것이나 다름이 없는 일이라고 하겠다.

石濤의 그림은 山水畫에서 특출한 成果를 올리고 있을 뿐 아니라 人物 花奔도 매우 精到하여 特히 蘭竹은 清代제일이라는 評이 있으니, 鄭板橋가 가장 그를 推崇하였고 또 揚州 八怪 중의 하나인 李鱓도 石濤의 水墨花奔는 徐渭(青藤)과 맞먹는다고 하였으며, 近世의 大畫家 齊白石역시 青藤・雪個・大滌子 세사람을 추숭하여, 三百年 먼저 이 세상에 태어나 그들을 위해서 먹을 갈고 종이를 짜르고 하지 못한 것이 恨이라고까지 하였다.

石濤는 平生을 山林 江湖間에 雲遊하여 山川의 眞髓를 體得하는 동시

에 佛道의 修鍊에서 悟得한 禪機化에 힘입어 자기 나름의 未會有의 新枝法을 創出하여 干變萬化의 多姿多樣한 畫法을 구사했다. 그는 李成을 宗法한 郭熙에 대해서 不滿이었고 趙孟頫의 復古理論에도 不滿이며 등시에 明末 清初 화단의 摹擬風에도 반대하여 古法을 超克하는 新境地의獨創性을 重視하였다. 그가 倪瓚의 회화 즉 脫俗遠塵한 詩畫一致 畫禪一致의 높은 경지에 높은 가치를 인정하면서도, 다만 그것을 절대적인 典型으로 삼고 模倣에 힘을 쓸 뿐 이에 超克하는 독창성을 갖지 못한당대 畫壇의 風潮에 대해서는 날카롭게 비판적이었다. 大滌子 題畫詩跋卷一에서 다음과 같이 적고 있다.

「倪高士畫,如浪沙谿石,隨轉隨注,出乎自然。而一段空靈清潤之氣,冷冷逼人。 後世徒舉其枯索寒儉處,此畫之所以無遠神也。

(倪瓚의 그림은 물가의 모래나 谿谷의 돌과도 같다. 隨時 流動하는 그대로여서 아주 자연적이다. 그러면서도 一段의 空靈 淸潤한 기운이 엄연히 보는 사람을 逼迫한다. 後世人은 오직 그 枯索 寒儉한 점만을 본뜰 뿐이니 이는 그림에 深遠性과 靈妙한 躍動性이 없기 때문이다.)」

石濤가 倪瓚의 회화를 위대하다고 하는 것은 그것이 生活 體驗을 土臺로 한 개성적 독창성이 있기 때문이다. 深遠性과 靈妙한 躍動性이 畫面을 감싸는 精神의 예술이었기 때문이다. 거기다가 倪瓚의 生活體驗과 자신의 生活體驗 倪瓚이 體認한 悟境과 자신의 지향하는 경계가 近似한 것으로 느끼는 親密感을 자각하였기 때문이라고 생각한다. 倪瓚은 禪僧 方崖를 스승으로 하여 禪學을 배우고 자신을 「無家有髮僧」이라 白稱하는가 하면, 石濤는 禪師 本月을 師事하여 「苦瓜和尚」이라 자칭하였다. 두 사람의 목표는 다같이 禪의 悟達의 경지였으며 그들의 詩文에는 다같이 禪匠의 語錄중의 말이 多分히 인용되어 있다. 또 倪瓚이 晚年에「雲外不羈之人」으로 流寓 생활 중에 일생을 마쳤는가 하면 石濤 또한 평생을 정처없이 雲遊의 생활로 一貫하고 있어 眞山水를 踏破하는 생활

체험에서도 양자는 共通된다. 뿐만 아니라 倪瓚은 元末 明初의 王朝 交替期에, 그리고 石濤는 또 明末 清初의 交替期의 混亂한 時期를 보내면서, 다같이 俗世를 등지고 다같이 詩畫와 禪의 高次的 境界에 높이 逍遙하였다. 그러면서 두 사람이 다같이 東坡의 詩를 애송하는 點에서도 共通되고 있다. 石濤가 이처럼 倪瓚의 生活과 精神을 자신의 생활과 정신의 典型으로 삼고 있으면서도 倪瓚과는 달리 石濤의 石濤다운 特性을 가질 수 있는 理由는 어디에 있는가? 倪瓚의 繪畫는 倪瓚의 독창성으로인해서 生命이 있듯이 石濤 역시 古人을 담으면서도 닮지 않는 자신의독창성을 회화의 生命으로 삼고 있기 때문이 아니겠는가? 倪瓚을 典型으로 하면서 倪瓚을 좇지 않는 곳에 倪瓚을 계승하는 石濤의 創造的 精神의 예술의 本質이 있는 것이며, 이것이 바로 위로 遡及해 올라가면蘇東坡 黃山谷의 精神의 예술의 嫡統으로 이어질 수 있는 所以가 되는 것이다.

筆者는 一九七七年度 淑大論文集에「董其昌의 藝術思想」에 관하여 發表한 바가 있다. 그리고 董其昌의 예술사상은 그 根源에 있어서 東坡의 思想을 가장 充實히 祖述한 것인을 指摘하였다. 이제 石濤의 예술사상을 董其昌과 比較하여 그 系譜를 따진다면, 董其昌는 莊子에 관심이 깊었던 中年의 東坡에 이어지고, 石濤는 佛教에 관심이 깊었던 晚年의 東坡에 이어지는 것으로 보는 것이 妥當하지 않을까 생각한다.

3. 「畫語録」一畫論 考釋

石濤의 作品이 훌륭한 것은 물론이지만 그에 못지않게 全十八章으로 構成된「畫語錄」으로 인하여 더욱 빛을보게 하였다. 畫語錄 一八章은 第一로 一畫章을 爲始하여 了法章・變化章・皴法章・境界章・蹊徑章。 林木章・海濤章・四時章・遠塵章・脫俗章・兼字章・資任章의 순서로 되 었다. 그 중에서도 一畫章은 石濤 畫論의 哲學的 背景이 되는 것이므로 가장 注目이 되고 있다.

「畫語錄」十八章은 語錄이라는 用語가 안시하듯 南宗禪에서 말하는 「法縛」으로 부터의 解脫 즉「無法의 法」을 如何히 繪畫藝術에 구현시킬 것인가를 論하고 있다. 石濤 당시의 中國畫堂은 이론바「四王」과「吳惲」 즉 王時敏(西田)・王鑑(圓照)・王翚(石谷)・三原祁(麓台)・吳壓(漁山)・惲壽平(南田)등의 六大家를 비롯하여 群小 화가들이 모두 古人(倪瓚・黄公望・董其昌 등)의 화법을 典型으로 삼고 거기에서 벗어나서는 안되는 模倣主義의 無氣力한 풍조가 支配的이었다. 古人의 화법에 의한 노예화 즉「法縛」이 당시의 화단을 不自由하고 非個性的인 권위주의의 타성 속에서 헤어나지 못하게 만든 것이다. 百濟는 그 권위주의와 모방주의를 화가의 주체적 자각의 缺如, 회화예술의 根源에 대한 哲學的 無知에 인한 것으로 批判하고, 作家가 作家로서 主體的으로 嚴存하는 예술, 천지 산천의 靈神을 화면에 躍動케 하는 精神의 예술을 强調한 것이다.

石濤에게 있어서 회화는 단순한 筆墨의 유화가 아니요 그 중에 [道] 의 구현이라는 큰 의의를 內包하고 있다 함은 앞서 緒言에서도 言及한 바가 있었다. 회화가 如何히 [道]를 구현할 수 있을까? 一畫論은 바로 여기에 대한 哲學的인 反省이요 原理的인 說明인 것이다. 繪畫藝術이란 有形의 世界에서만 成立될 수 있다. 그러나 有形한 모든 存在는 無形에서 비롯되고, 形이 없는 「道」에서 생긴 것이라고 한다. 그러므로 모든 有形物의 根源은 無形에 있다고 할 때 화가의 造形이 真正한 것이 되려면 無形한 것에 대한 깊은 통찰이 선행되어야 할 것이고 또 有形한 것의 始源에 대한 날카로운 자각이 있어야만 될 것이다. 造形의 始源 一畫의 哲理에 대하여 銳利한 自覺이 섰을 때 비로소 화자는 有形世界가 갖는 모든 法則에 구애 받지 않는 자신을 발견하게 되는 것이다. 그때에 화자는 비로소 이 세계의 萬象을 無에서 有로 造形해 낸 造化者와 같은 立場에 서게 되어 조화자의 靈妙한 精神性을 나의 정신으로 발휘할수가 있게 되는 것이다. 石濤에 있어서 造形의 始源 一畫에 대한 自覺은 有形 世界속에서 無形 世界를 통찰하고 繪畫的 造形 숙에 造化者의 道를 찾는 일이 되고 있는 것이다.

회화예술의 世界를 道의 世界에 근거를 두고 造形의 原理를 一畫에서 찾아 作家의 自由로운 創造性을 강조하고 있는 곳에 石濤 繪畫藝術論의 뛰어난 철학성이 있으며 이것은 宋元 以來 中國 정신주의 회화론의 마지막 結論이 되고 있는 것이다.

다음 []] 과 []]에서 一畫章과 其他 一畫論을 각기 區分하여 考察하기로 한다.

I. 一畵章

太古時代에는 人爲的인 法則이란 存在하지 않았으며 크게 淳朴한 道 즉 無爲自然의 道는 없어지지 않았었다. 이 淳朴한 道가 일단 깨지자 그 다음에 人爲的인 法則이 세워졌다. 이 法은 무엇을 근거로 세워졌는가? 하나의 畵線

「一」이 그어지는 것으로 부터 비롯되었다. 「一」은 모든 存在의 根本이며 모든 有形의 根源이다. 그것은 神妙한 境地에서는 作用을 나타내지만 보통 인간에는 그 効用性이 숨겨져 있기 때문에 일반 사람은 그것을 알지 못한다. 그러므로 一畵의 法이야 말로 「我」 즉 道를 體得한 個我에 依해서 定立되는 것이며, 一畵의 法則을 定立한 者는 생각컨테 無法에서 有法의 世界를 定立하고 이 一畵의 法則으로 모든 法則을 一貫利 하는 것이다.

회화예술에 있어 道의 具現을 말하는 石壽는 우선「老子」 二十八章 「樸이 쪼개어지면 器物이 된다.(樸散則爲器)」,第四十二章「道는 一을 낳고 一은 二를 낳고 二는 三을 낳고 三은 萬物을 낳는다.(道生一,一生二,二生三,三生萬物)」,第四十章「天下萬物은 有에서 나오고 有는 無에서 나온다.(天下萬物生於有,有生於無)」, 및 易의「一畫」의 哲學 등에 근거하여「道」에서「一畫」으로의 전개를 논하고「一畫」이 모든 회화적 造形의 根本이라는 것과, 이「一畫」의 炒用을 體得한 화가들만이비로소 創造的 화법을 구사케 되는 것임을 말하고 있다.

① 太古無法;「莊子」天地篇에,「太古의 天下에 君見 者 無為。(玄古之君天下無為)」라 하였다. 여기서 「法」은 화법을 포함한 모든 인위적인 法則 規範을 말한다. ② 太樸不散;嵇康의「難自然好學論」에「洪荒之世太朴未虧」라 하였다. ③ 太樸一散而法立矣;「老子」第二十八章에,「樸散則爲器」라 하였고,「莊子」馬蹄篇에「殘樸以爲器。」,「純樸不殘,孰爲犧樽」이라 하였다. ④ 立於一畫;「一畫」은 太古의 伏犧가 定頭다고 하는 「易」의 一畫 즉 「一」。老子가 말한「道生一」의 一. 즉 周易의「一」과 老子의「一」을 근거로 造形의 근원인 하나의 筆線을 理念化한 것。여기에서 石濤는 老子의 道(太樸)에서 易의 太極(一畫)을 誘導하면서「太樸」의 無法에서「一畫」의 有法에로의 전개를 시도하고 있다. ⑤ 衆有之本;老子 第一章「玄之文玄,衆妙之門」의 衆妙의 같은 又。「莊子」大宗師篇의「衆形」,宗炳의「明佛論」의「萬有」와 같은 모든 存在。⑥ 萬象之根;「老子」第六章에「玄牝之門,是謂天地根」이라 하였고,六

章에,「萬物之宗」이라고 한 표현과 같은 것. ⑦ 見用於神, 藏用於人;「易」의 繫辭上에「民或用之謂之神」,「百姓日用而不知,……藏諸用」이라고 한 周易上의 道의 해석에 근거하여,一畫의 原理가 靈妙한 作用을이 世界에 顯現시키고 있으나 일반 사람에게는 그 効用이 숨겨져 있기때문에 道의 體得者만이 그것을 活用할 수 있음을 말한다. ⑧ 自我立;我는 得道한 個我. 創造的 自我의 樹立을 요구한 것임. 清初四王 吳惲의 六大家에 依한 自身의 創造性을 잃고서 古人의 憲法・魏法 構成法등을 典型으로 삼고 그것을 模倣하지 않고서는 作品을 制作할 수 없다고하는 당시 南宗畵派의 이론에 정면에서 挑戰한 대답한 주장이다. 「我」는「畵語錄」變化章에「我之爲我,自有我在」라고 말한 創造的 我 즉 得道者. ⑨ 蓋以無法生有法;老子 道德經 第四十章에 「天下萬物生於有,有生於無」라 하였고「傳欠錄」 世尊付法偈에는 「法本法無法」이라 하였다. ⑩ 以有法買衆法;「論語」里仁에「吾道一以貫之」라 하였다. 一畵이 모든 畵法의 根本的인 法임을 말한다.

石濤의 이畵論은 老莊이나 禪의 道와「易」과 「論語」의 道를 根源에 있어서 一致하는 것으로 把握하고 있는 것 같다. 따라서 회화예술에 있어서의 道(화법) 역시 孔子的인 有爲의 道와 老莊이나 禪的인 面의 無爲의 道가 갖는 二面的인 性格을 하나로 連結시켜 一畵의 法을 통하여根源的인 一致性을 强調하고 있다.

① I~2 夫啬者,從於心者也. 山川人物之秀錯,鳥獸草木之性情,池榭樓臺之矩度,未能深入其理,曲畵其態,終未得一畵之洪規也. 行遠登高,悉起膚寸. 此一畵,收盡鴻蒙之外. 即億萬萬筆墨,未有不始於此而終於此. 惟聽人之握取之耳. 下子 繪畵라고 하는 것은 인간의 마음의 活動에 의해서 제작되는 것이다. 그리므로 山川 人物의 秀麗함, 鳥獸 草木의 性情, 池亭 樓臺의 構築등을 그리면서 그 理法을 마음 깊이 깨닫지 못하거나 그 모습이 曲盡히 관찰되지 않고서는 끝내 一畵이 갖는 偉大한 法即性은 體得하지 못할 것이다. (훌륭한 회화적 造形

을 완수하지 못할 것이다.) 던 길을 가서 높은 곳에 오르자면 모두가 아주 가까운 거리로 부터 시작한다. 마찬가지로 一畵의 描線은 마침내 宇宙의 끝까지 包容케 되며, 비록 몇 億 몇 萬의 無數한 筆墨으로 된 복잡한 회화라도 一畵에서 시작하여 一畫으로 끝나지 않는 경우란 없다. 다만 문제는 화가가 그것을 如何히 理解하고 活用하느냐에 달려 있을 다름이다.

앞에서 一畵의 形而上學的 定義를 述했거니와 여기서는 具體的인 회화의 制作에 即해서 그 重要性을 說明하고 있다. ① 夫畵者從於心者也;「畵語錄」 了法章에 「一畵明,則障不在目,而盡可從心. (一畵의 道理가 分明해지면 눈은 속박을 벗어나 그림은 마음대로 된다.)」라고 하였다. 「萬法은 모두 마음에서 생긴다」고 하는 禪家의 語錄에서 근거된 것. 書畵의 傳統的인 「得心應手」의 理念에 부합되는 말이다. ② 秀錯; 秀麗 錯落의 略. 아름답게 어울려 섞이는 것. ③ 矩度;規矩의 法度, 至構成法. ④ 行遠登高,悉起廟寸;「中庸」第十五章에,「君子之道,辟如行遠必自邇,辟如登高必自卑.」라고 하였다. 廣寸은 근소한 길이. 寸은 손가락 하나의 길이, 膚는 손가락 네개를 나란히 한 길이. ⑤ 鴻蒙之外;「莊子」 在宥篇에서는 混沌을 상징하는 寓名으로 쓰이고,「淮南子」道應篇에서는 世界의 동쪽 끝을 가르키는 말로 쓰임. 鴻蒙之外는 宇宙 全體를 가르키는 말.

I~3 人能以一畫具體而微,意明筆透. 腕不虛則畫非是, 畫非是則腕不靈。 動之以旋,潤之以轉,居之以曠. 出如截, 入如揭. 能圖能方, 能直能曲, 能上能下. ⑥ 左右均齊, 凸凹突兀, 斷截橫斜, 如水之就深, 如火之炎上, 自然而不容毫髮强也. 用無不神而法無不貫也, 理無不入而態無不盡也.

畵家가 完全치는 못하더라도 一盡의 이치를 體得하기만 하면 作者의 뜻은 분명히 畵面에 들어나게 되고 用筆도 막힘 없이 뚜렷해진다. 만약 팔이 自由自在로움직일 수 없으면 그림은 제대로 되지 않고, 그림이 제대로 되지 않는다는 것은 팔이 靈妙 自在하지 못한 때문이다. 그림에 生動한 맛을 주기 위해서는 用筆을 曲線的으로 움직이고 潤氣를 갖도록 하려면 圓轉시키고 安全感을 갖도록

하려면 죽죽 그침없이 놀려야 하며, 또 붓을 뻗을 때에는 칼날로 짜르듯 하고, 붓을 거둘 때는 늪이 젇어 올리듯 한다. 대상의 형태에 따라, 동근 것은 둥글게, 모난 것은 모지게, 곧은 것은 곧게, 굽은 것은 굽게, 위로 할 것은 위로, 아래로 할 것은 아래로, 어떤 것은 左右 均齊하게, 또 울퉁불퉁하기도 하고 툭튀어 나오기도 하며, 절단한 짓도 있고 경사진 것도 있어, 마치 물이 깊은 곳으로 흐르고 불꽃이 위로 피어 오르듯, 그 運用의 妙는 自然 그대로 해서 조금이라도 역지가 있어서는 아니된다. 그렇게 하면 用筆은 완전히 靈妙해져서 諧洁은 모두 一貫性을 갖게 되어 道理에 들어 맞지 않음이 없고, 形態 또한 곡진하게 드러나지 않음이 없게 된다.

앞에서는 一畫의 重要性과 그 一畫의 活用與否는 화가 자신의 能力에 달려 있음을 말하였는데, 여기에서는 進一步하여 具體的인 用筆法에 관해서 說明하고 있다. 그런데 書藝에 있어 王羲之는 「意在筆先」을 强調하고 孫過庭은「心手無間」을 强調하였거나와, 石濤 역시 書의 用筆法을 畫法에 引用하고 있으며 그것을 老莊의 虛와 自然의 哲學에서 根據를 찾고 있음을 본다.

① 具體而微;「孟子」公孫丑上에「冉有・閔子・蘇淵・則具體而微」」라고 하였다. 즉 冉有등이 聖人의 德을 다 갖추고 있으나 그 完全한 點에서는 다소 不足하다는 뜻. 여기서는「畫法에 있어서 一畫의 理致를 微弱하나마 體得이 되기만 하던」의 뜻으로 해석. ② 意明筆透;畫家의 듯이 畫面에 명확하게 表現되고,用筆도 따라서 막힘이 없고 뚜렷해진다는 말. ③ 腕不虚則畫非是;「畫語錄」運腕章 「腕若虚變,則畫能折變。」句와 相應되는 말。「虛」는「莊子」人間世篇에서「氣也者,虛而待物者也。唯道集虛,虛者心齋也。」라 하였고 庚桑楚篇에서는「明則虛,虛則無爲而無不爲也。」라 하였다. 여기서 말하는 虛院은 팔의 놀림이 거침없이 自由自在하여 靈妙한 것을 말함。 ④ 動之以旋,潤之以轉;「動之」「潤之」는「用筆에 生動感을 주려면」「潤澤美를 주려면」의 듯。孫過庭의 書譜 卷下 第五篇에「骨旣存矣,而遠潤加之(骨氣가 갖추어지면 회차면서도 아름다운 맛이 불개 된다。)」라고 하였고 同書 第四篇에「轉」의 用筆

을 論하여「轉謂鉤鐶盤紆之類是也.」라고 하였다. ⑤ 居之以礦;「居之」는「動之」「潤之」와 같은 句法으로「用筆에 安全感이 있게 하려면」의 뜻. 「曠」은「莊子」刻意篇의「處間曠」의 曠과 같은 뜻, 여기서는 아무런 구애가 없이 用筆이 쭉쭉嘡는 것. ⑥ 不容毫髮强也;畫家의 선임관을 가지고 對象世界의 自然的인 모습을 조금이라도 歪曲해서는 안된다는 것. ⑦ 用無不神而法無不買也, 理無不入而態無不盡也;「用無不神……」句는「【~1」의「見用於神」「貫象法」을 이어 받은 것이고, 「理無不入……」句는「【~2」의「深入其理, 曲盡其態」를 받고 있다.

I~4 信手一揮,山川人物,鳥獸草木,池榭樓台,取形用勢. 寫生,揣意運情,② ③ 摹景,顯露隱含. 人不見其盡之成,盡不違其心之用. 蓋自太樸散而一盡之法立矣. ⑤ ⑤ 一盡之法立而萬物著矣. 我故曰吾道一以貫之.

붓 가는 대로 마음껏 휘두르면 山川・人物・鳥獸・草木・池榭・樓台 할 것 없이 모두 그 形勢를 잡아 그려내게 되는데, 生物器에서는 그 本質을 찾아 거기에 感情을 運移하고, 風景畵에서는 드러난 것은 더욱 드러나게 숨은 것은 더욱 숨게 만든다. 그러면 사람들은 그 그림이 어떻게 해서 그려진 것인지 | 內在的精神을 이해하지 못하지만 그 그림은 내 마음 속 작용과 조금도 어긋남이 없다. 생각건대 大淳朴 즉 無學의 道가 깨어지고 人為에 根本한 文明 세상이열리면서 一畵의 法이 定立되었으니 이 法이 定立되면서 萬物의 형상은 명확하 파악이 되었다. 그러므로 孔子의 말과 같이 나의 회화예술의 道는 一劃으로써모든 회화적 造形原則을 一貫하는 것이다.

이 一段은 石濤 一畫論의 結論이 되는 부분이다. 즉 一畫이 모든 法의 根源이며 人為的 造形의 根本임을 다시금 强調하였다. 회화는 造形을 生命으로 하고 人為的 造形의 始源은 太樸 一散 이후 一畫으로 부터비롯되고 있다. 一畫은 人為的 造形의 根本이기 때문에 一畫을 굿는 일은 곧 천지조화의 理法을 造形하는 作業이 되는 것이다. 豊家는 大自然의 理法을 一畫에 依해서 創造的으로 造形해내지 않으면 아니된다. 화가는 人為的인 描線을 통해서 「純朴을 깨어 犧奪(이름답게 雕刻화 酒器

을 만드는 J(莊子·馬蹄篇) 文明世界의 匠인 것이다. 一畫章의 最後의 一句(一以貴之)가 文明世界의 聖人을 대표하는 孔子의 말로 맺어져 있는 理由가 여기에 있는 것이다.

① 揣意運情;「揣意」는 對象의 眞情을 探求함이요,運情은 나의 感情을 相對方의 性情에 一致시키는 것. 梁 元帝의「山水松石格」에「運人情」이라 하였다. 感情移入을 뜻한다'② 摹景;寫景 즉 風景畫. ③ 畫不違其心之用;孫過庭「書譜」第六篇에「無間心手」라 하였고 郭熙의「畫意」에「心手已應」이라 하였다. 즉 畫心과 畫家의 心이 一體가 된 경지를말한다. ④ 萬物著矣;「易」文言傳에「聖人作而萬物覩」라 하었다. 一輩의 法을 세워서 萬物을 드러낸 것은 聖人이지만, 聖人의 一畫의 法을 活用하여 만상을 그려 드러나게 하는 화가는 그 功이 聖人과 한가지로 한다는 생각이 배후에 포함되어 있다. ⑤ 吾道以賈之;「論語」 里仁篇의 孔子의 말. 「一」즉 忠恕의 道에 의해서 모든 道를 賈通케 한다는 듯인데 石濤는 이「一」을「一畫」으로 대신하여 一畫이 모든 畫法에 一貫되는 회화적 造形의 根源임을 밝혔다.

II. 其他의 一畵論

II~1 古今法障不了,由一書之理不明.一書明則障不在目,而書可從心. 書從心 而障自遠矣. (了法章)

古今의 畵家들이 畵法에 障碍가 되어서 그 근원을 깨닫지 못하는 것은, 一畵의 理致를 알지 못하기 때문이다. 一畵의 道理가 分明해지면, 畵家의 눈은 속박에서 벗어나 자유롭게 對象을 볼 수가 있고, 마음 먹은 대로 그릴 수가 있게 된다. 그림이 마음에서 우러나는대로 그려지면 畵法의 속박은 절로 밀어진다.

II~2 法無障,障無法. 法自畫生,障自畵退. 法障不參, 兩乾旋坤轉之義得矣, 畵道彰矣,一畵了矣. (了法章)

畵法은 원래 畵家를 속박하는 것이 아니니, 畵家를 속박한다면, 이는 志法이아니다. 畵法은 그림을 그리는 作家의 實踐 속에서 자연적으로 發生된다. 속박은 그림을 그리는 중에 절로 消滅되어 바린다. 畵法과 畵法으로 인한 속박이명확하게 區別이 될 때, 天地造化의 이치를 깨닫게 되고, 畵道가 밝혀지며, 一

畵의 哲理가 分明히 認識될 것이다.

여기에서 말하는 一畵의 妙理는 바로 一定한 畵法에 구애받지 않는作家나름의 創造性을 말하고 있다. 禪法의 修行者가 禪法에 얽매여서는 안되는 것과 같이, 畵家 또한 旣成의 畵法에 속박되어서는 되지 않는다. 畵家가 一定한 法에 구애받지 않고 자기나름의 눈과 마음으로 對象을 그릴 때, 거기에 비로소 獨自的 一畵의 法이 成立된다. 一畵의 法은 自己獨自의 眞正한 畵法이요. 天地 大自然의 生動한 理法을 스스로의 畵法으로 體得한 妙法이며, 變化章에서 말하는「無法而法」을 뜻하는 것으로 볼 수가 있다.

II~3 夫一畵,含萬物於中. 畫受墨,墨受筆,筆受腕,腕受心. 如天之造生,地之造成. 此其所以受也. (尊受章)

一劃은 森羅萬象을 그 중에 包容하여 모든 形象을 표현한다. 이때 그림은 먹을림으로, 墨은 븟 놀림으로, 붓은 팔 놀림으로, 팔은 마음의 움직임(道理의認識)으로 된다. 그 마음은 天地 造化에서 하늘이 萬物을 낳고, 땅이 萬物을 育成하듯 無爲自然한 마음이다. 無爲自然한, 있는 그대로를 感受하는 마음인 것이다.

「尊受」는 外界로 부터의 感受, 즉 畵家의 自然에 대한 솔직한 眼目을 尊重한다는 뜻일 것이다. 天地造化가 無為自然인 것처럼, 畵家 또한 萬象을 對하는 눈과 마음이 自然的이어서, 그러한 自然的인 感受로 捕捉한 自然의 모습을, 팔놀림 筆墨의 놀림으로 畵面에 再現시키는 것이다. 古人의 畵法을 알고 그것을 배우는 것도 중요하지만, 一畵의 法은 天地造化의 理法을 認識하여 大自然의 있는 그대로의 모습을 感受하는 것을 뜻하기도 한다.

II~4 受之於遠,得之最近. 證之於近,役之於遠,一盡者,字盡下手之淺近功夫也. 變盡者,用筆用墨之淺近法度也. 山海者,一邱一壑之淺近張本也. 形勢者, 轉數之淺近綱領也. 苟徒知方隅之識,則有方隅之張本. 譬如方隅中有山焉,有峯

焉,斯人也,得之一山,始終圖之,得之一峯,始經不變, 是山也,是峯也,轉使 脫瓿雕鑿手斯人之手,可乎不可乎?(運腕章)

시상의 일은 遠大한 理法에서 받은 것을 가장 卑近한데서 부터 實現해야 하며, 卑近한데서 얻은 道理를 遠大한 곳에 活用해 나가야 한다. 같은 이치로 一劃으로 말하면, 글자를 쓰고 그림을 그리는 가장 卑近한 實踐이며, 그 變化로 筆墨을 써서 그림을 그릴 때의 卑近한 하나의 法則이다. 또 雄大한 山이나 바다는 하나의 작은 邸壑을 그리는 張本이 되며, 形勢라고 하는 것은 輪郭線과 皴을 그리기 위한 卑近한 綱領이 되고 있는 것이다. 만약 畵家가 一面的인 見識만을 갖고 있을 뿐이라면 張本이 되는 것도 一面的일 수밖에 없다. 말하자면 한쪽 구석에 비이 있고 봉우리가 있는 것과 같다. 이 畵家는 山 하나를 보면, 始終여기에 매달려 그리고, 봉우리 하나를 보면 變化를 모르고 그것만을 그린다. 그리하여 비과 봉우리는 도리어 이 사람의 손에 터무니없이 조작되고 만다. 이 레서 어찌 되겠는가?

이 부분은 石濤의 一畵論이 너무 高踏的이고 獨善的이라고 비난하는 俗流家들의 견해에 대한 대답이다. 石濤의 一畵論은 결코 高踏的인 空論이 아니고 遠大한 理法을 具現하기 위한 가장 卑近한 하나의 實踐임을 말하고, 局限된 見解에 사로잡히지 않는 自由自在한 一畵의 變化를 强調하고 있다.

II~5 筆與墨會,是爲絪縕. 絪縕不分,是爲混沌. 闢混沌者,舍一盡而誰耶. 畫於山則靈之,畫於水則動之,畫於林則生之,畫於人則逸之. 得筆墨之會,解絪縕之分,作闢混沌手,傳諸古今,自成一家. 是皆智得之也,……自一以分萬,自萬以治一. 化一而成絪縕,天下之能事畢矣. (絪縕章)

筆과 墨이 하나로 합쳐진 것을 絪縕(陰陽 三氣가 하나로 맺어진 狀態)이라하고, 結合되어 未分한 상태를 混沌이라 한다. 이 混沌을 여는 것은, 一劃을 굿는 일 말고 또 무엇이 있겠는가? 畵家가 이것으로 山을 그리면 山을 秀靈케하고, 물을 그리면 물을 流動시키며, 수풀을 그리면 수풀이 生氣있게 하고 사람을 그리면 사람을 高逸하게 한다. 이처럼 筆墨의 渾然一體의 境地를 體得하고 이 結合을 造形化하는 방법을 풀어, 混沌으로부터 天地를 開闢시키는 造物主의 손이 되어 傑作品을 古今에 전해서 스스로 一家를 이루는 것은, 오로지 畵家의 英智가 作用했기 때문이다. ……一劃으로부터 無數한 指劃을 展開시키고

또 무수한 描線을 一劃에 歸一시키며, 이것을 自由로 變化시켜 筆墨의 根源인 渾然一體의 境地에 還元시킬 수 있다면 畵家의 作業은 모두 成就되는 것이다.

「絪縕」은「易」緊解傳下의,「天地絪縕萬物化醇,男女構精萬物化生」의 서 나온 것. 天地 陰陽의 二氣가 합쳐 萬物을 生成하는 混沌의 기운을 이루듯,筆墨의 渾然一體 繪畵的 造形의 根源이며,畫家는 마치 混沌에서 天地를 開闢시켜 一切萬物을 化成게 하는 造物主와 같이, 自身의英智의 빛을 發揮하여 一畵의 描線으로 造形世界의 秩序를 세우는 造物主가 되어서, 古今의 그 누구와도 같을 수 없는 獨自的 藝術을 創造하는 것임을 說明하였다.

II~6 得乾坤之理者,山川之質也. 得筆墨之法者,山川之飾也. 知其飾而非理,其理危矣. 知其質而非法,其法微矣. 是故古人,知其微危,必獲於一. 一有不明則萬物障,一無不明,則萬物齊. 畵之理,筆之法,不過天地之質與飾也.(山川章)

天地大自然의 理法을 얻고 있는 것은 山川의 本質이요, 筆墨의 畵法을 얻은 것은 山川의 裝飾에 불과 하다. 畵家가 山川의 裝飾인 筆墨의 畵法만을 알고, 山川의 本質인 造化의 理法을 모르면, 造化의 理法은 위태롭게 되어 繪畵는 哲理를 缺하게 되고, 山川의 本質인 造化의 理法만을 알고 筆墨의 畵法을 모르면 畵法이 衰微해서 藝術的인 造形性을 잃게 된다. 그래서 古人은 이같은 畵法의 衰微와 哲學의 流離를 察知하고, 哲理와 畵法이 一致된 境地를 찾았던 것이다. 哲理와 畵法의 一致가 不明하면, 그려진 萬物은 不完全하고, 反對로 그 境地가 分明하면, 그려진 物象은 完全하게 된다. 繪畵의 哲理와 筆墨의 技法은 결국 造化의 理法이 무엇인가 하는 哲學의 問題와 繪畵的 造形을 如何히 할 것인가하는 藝術의 問題에 지나지 않는다.

山川은 無形한 天地造化의 理法이 有形化하여 凝集된 가장 本質的인自然이요,이 山水를 造形化하는 일은, 天地造化의 理法에 參與하는 求道의 길인 동시에 그 理法을 藝術的으로 表現하는 美의 創造者의 役割을 하게 된다. 그러므로 偉大한 山水畵家는 藝術家이면서 求道者이며 哲人이 되는 二重의 性格을 갖게 되며,이 二重의 性格을 實踐에서 統

一시키는 것이 바로 一畵의 役割이라고 하겠다. 石濤는 여기서 山水畵의 哲理와 筆墨의 畵法을 統一시키며 無形의 世界와 有形世界의 接點에서는 一畵의 根源的 機能을 說明하고 있다.

II~7 正踞千里,邪睨萬重,統歸於天之權,地之衡也. 天有是權,能變山川之精靈,地有是衡,能運山川之氣脈. 我有是一盡,能貫山川之形神. (山川章)

바로 보면 千里까지 뻗고, 옆으로 보면 萬집으로 겹쳤으며, 이는 모두 天地 造化의 偉大한 權衡에 歸一하는 것이다. 하늘에 이 神變自在한 作用이 있어 山 川의 精靈을 自由로 變化시킬 수 있고, 大地에 이 힘이 있기 때문에 山川의 氣 脈을 通하게 하는 것이며, 나에게 이 一劃이 있으므로 山川의 姿態와 靈性을 一貫케 할 수가 있는 것이다.

II~8 然于運墨操筆之時,又何待有峯皴之見.一筆落紙,衆筆隨之.一理纔見,衆理付之.審一畵之來去,達衆理之範圍,山川之形勢得定,古今之皴法不殊……山川之形勢在畵,畵之蒙養在墨,墨之生活在操,操之作用在持,善操運者,內實而外空,因受一盡之理,而應諸萬方.所以毫無悖謬.(皴法章)

畵家가 壓筆을 運用하여 그림을 그릴 때, 어떤 形의 舉 어떤 形의 越法을 使用하겠다는 成見을 必要로 하는 것이 아니다. 無心히 一劃을 紙上에 그으면, 많은 描線은 절로 그에 따라서 나오며, 하나의 畵理가 決定되자 많은 理法은 절로 거기에 따라붙게 된다. 一劃의 性格이 살펴지고 畵理의 範圍가 밝혀지면 山川의 모습은 붓의 움직임과 더불어 스스로 決定되고, 古今 畵家의 여러가지 越法은 그 본질과 역활에서 다를 것이 없게 되는 것이다. …… 山川의 형세가 잘 되느냐의 여부는 描線의 性格에 달려 있고 描線을 잘 그을 수 있는 訓練은 用墨에 달려 있으며, 墨의 體驗的인 실감은 筆의 조작에 달려 있고, 筆의 자유로운 조작은 붓을 잡는 손에 달려 있다. 붓을 잘 놀리는 者는 內面을 充實히 하고 外面(손)으로는 완전히 힘을 빼기 때문에 一劃의 深遠한 理法을 감수함으로 써 萬 가지 對象에 自在하게 對應이 되어 造形上에 절대로 어긋남이 없다.

山川章에서 畵理와 筆法의 一致化의 意味에서 一畵을 說明하였거니와 여기에서는 그 一畵의 自由로운 運用과 皴法의 관계를 설명하고 있다. 皴法은 山峯의 生動한 立體感을 주는 것이지만 生動한 山峯의 본질을 깨닫지 못하면 그 皴法은 無力한 것이 되고 말 것이다. 그는 또 그 ॥

의 魏을 그리는 화가의 팔과 筆墨의 用法 그리고 그 근원이 되는 一部의 偉大한 造形의 自由로운 驅使를 설명하였다. 어떠한 山峯을 어떠한 皴法으로 그리겠다는 成兒이 미리 있어 그리는 것이 아니고, 붓을 잡고처음에 그리지는 一畵의 感愛와 性格에 따라 그 畵面의 皴法과 體勢가절로 形成되는 것이라고 하였다. 石濤畵의 千變萬化한 多樣한 筆法과 皴法의 特性을 이해할 수 있게 하는 說明이다.

II~9 人為物蔽,則與塵交、人為物使,則心受勞. 勞心於刻盡而自毀, 蔽塵於筆 墨而自拘,此局隘人也. 但損無益終不快其心也. 我則物隨物蔽, 塵隨塵交,則心不勞,心不勞則有盡矣. 盡乃人之所有,一盡人所未有. 夫盡貴乎思. 思其一則心有所著而快. 所以盡則精微之入不可測矣. 想古人未必言此,特深發之. (遠塵章)

人間이 外物에 가리워지면 俗世의 티끌에 더러워지고, 外物의 노예가 되면 마음이 수고로워진다. 繪畵의 制作에 노심하여 스스로의 生命을 損傷시키고 筆墨世界의 不純한 不利에 눈이 가리워져 스스로 구속을 받는 사람은 事物의 일면만을 보는 狹量한 인간이다. 그것은 損失만을 더할 뿐 아무런 利益이 없고, 끝내 마음에 만족이 있을 수 없다. 내 생각으로는 그렇다. 外物이 가리면 가리는대로, 俗鹽이 더러우면 더러운대로, 전혀 介意치 않으니, 그 무엇에도 마음이 괴로울 것이 없으며, 마음에 수고로움이 없으니 그림이 절로 되어진다. 그림은 누구나 그릴 수 있는 일이지만, 一勛의 深遠한 理法은 아무도 아직 깨닫지를 못하고 있다. 무롯 회화에서는 思惟가 중요한 것인데, 一劃이 상징하는 근원적 도의진리를 思惟케 되면 마음이 침착하게 되고 즐거워진다. 그리므로 이러한 心境에서 그림을 그리면 常識으로 헤아릴 수 없는 지극히 精妙한 境地에 도달하게된다. 古人으로 아직 이러한 발언이 없다고 생각되어 이에 결실하게 말해 두는바이다.

「遠壓」이란 俗世의 名利와 煩惱에서의 離脫을 듯하는 佛敎의 用語이다. 畵道에 있어서 作家의 高遇한 修養을 要求하는 것은 中國에서 傳來로 要求되어 온 일이지만 石濤처럼 자신의 생활 體驗이 그대로 土臺가되어 畵道의 要件이 俗世의 名利 煩惱로 부터의 解脫에 있음을 切實하게 말한 사람은 以前에서 쉽게 찾기 어려운 일이다. 또 石濤는 여기에

서 一畵의 哲理를 悟得한 者의 환희와 그 자신을 說得力 있게 말하고 있어, 뛰어난 예술가는 곧 道人 哲學이어야 한다는 중국예술의 하나의 특징을 가장 効果있게 說明해 주고 있다.

II~10 一畫者,字畫先有之根本也. 字蕎者一畫後天之經權也. 能知經權,而忘一 書之本者,是由子孫而失具宗支也. 能知古今不泯, 而忘其功之不在人者,亦由百 物而失其天之授也. …… 所以古今字畵,本之天而全之人也. 自天之有所授,而人 之大知小知者,皆莫不有字畵之法存焉,而又得偏廣者也. 我故有疑字之論也. (兼字章)

一劃은 文字와 繪畵의 成立에 앞서서 存在하는 兩者의 根源이다. 그런데 文 字와 繪畵라. 一劃이 文明의 進步와 함께 後天的으로 發展을 본 造形原則의 變 化應用인 것이다. 만약 變化應用만을 알고 一劃이 그 根源임을 잊는다면, 마치 子孫이 되어 祖上의 系譜를 잊는 것이나 다름이 없는 일이다. 古今 歷史의 不 滅性만을 알고 그 文明의 成果가 人間의 힘을 넘어선 하늘의 理法에 의해서 지 탱되고 있음을 잊는다면, 역시 萬物중의 存在로서 이 存在가 하늘에서 나온 것 임을 잊는 것과 다름이 없다. ……그러므로 古今의 人이 文字를 쓰고 그림을 그 틸 때에는, 하늘의 法則에 근거하여 그것을 人爲의 努力으로 完成시키는 것이 다. 하늘이 人間에게 法則을 주는데, 大知를 가진 사람과 小知의 사람이 각기 모두 나름의 書法과 畵法을 갖기 마련이긴 하나, 거기에는 작은 것과 큰 것의 차이가 있기 마련이다. 繪畵가 文字를 兼한 다는 議論이 생기는 이유도 여기에 있다.

「兼字」는 繪畵가 文字를 棄한다는 것이니, 즉 繪畵藝術과 書藝術의 共涌性과 同源性을 뜻하는 말이다. 書畵同源論은 일찍기 中唐의 張彥遠 이 歷代名畵記에서 明確히 指摘하였거니와, 石濤 역시 이것을 이어 書 畵의 共通性을 말하고 있는데, 石濤는 特히 一畵論을 그 根據로 하고있 는 점에 注目된다. 즉 一畵의 哲理에 대한 自覺의 深淺이 그 作品의 [偏]과「廣」다시 말하여 大知의 藝術인가 小知의 藝術인가를 決定짓는 根本的 要素임을 지적하고 있는 點에 石濤의 獨自的 特性을 찾아 볼 수 가 있는 것이다.

II~11 吾人之任山水也,任不在廣,則任其可制,任不在多,則任其可易. 非易不能任多,非制不能任廣. 任不在筆,則任其可傳. 任不在墨,則任其可受, 任不在山,則任其可靜. 任不在水,則任其可動. 任不在古,則任其無荒. 任不在今,則任其無障. 是以古今不亂,筆墨常存. 因其狹治斯任而已矣. 然則此任者,誠蒙養生活之理,以一治萬,以萬治一. 不任于山,不任于水. 不任于筆墨,不任于古今,不任于聖人. 是任也,是有基資也. (資任章)

畵家가 山水를 그리는 일을 天職으로 할 경우 그 目標는 廣大함을 求하는데 있지 않고 要約하는 데 있으며, 繁多함을 求하는 데 있지 않고 簡易한 本質을 잡는 데 있으니, 簡易하지 않고는 繁多함을 處理할 수 없고, 要約된 것이 아니 면 廣大함을 處理할 수가 없다. 畵家의 任務는 단지 畵筆을 놀리는 데 있지 않 고, 對象의 生動한 모습을 傳하는 데 있으며, 任務가 用墨에 있지 않고, 生動 한 自然의 本質을 感受하는 데 있다. 山의 外形을 그리는 것이 目的이 아니고, 靜의 本質을 表現하는 것이 目的이며, 물의 外形을 그리자는 것이 아니고, 動 의 本質을 表現하자는 것이다. 古人의 模倣을 目標로 하지 않고, 荒廢한 惰性 에서 벗어나기를 바라며 現代에의 迎合을 바라지 않고, 自身의 獨創性이 가려 지지 않기를 바란다. 그러므로 古今의 畵法은 제각기 特長이 認定되고 筆墨의 神技는 永遠司 存續된다. 그 理由는 오직 上述한 要約・簡易・靈性의 感受・惰 性의 排除・獨創性등을 잘 體得 實現한 때문이다. 그렇다면 畵家의 任務란, 畵 家로서의 修養練磨와 生活體驗의 原理를 深化하는 일이며, 一劃으로서 萬劃을 統一시키고, 萬劃을 一劃에 歸一시켜 나가는 作業에 不過한 것이다. 山水의 外 形을 그리자는 것이 아니며, 筆墨의 驅使에 目的이 있는 것도 아니다. 古今의 畵法을 따르자는 것도 아니고, 聖人(畵聖)을 흉내내자는 것도 아니다. 이러한 態度야 말로 바로 禮家의 절이야 할 바른 길이다. (즉 一劃의 原理, 自然造化 에 입각한 作家의 創造的 精神이 重要한 것이다.)

「資任」이란, 하늘로 부터 賦與된 根源性에 쪽는다는 것, 다시 말해서 一畵의 原理에 根本한 다는 말이 될 것이다. 그러므로 「資任章」은「一 畵章」에 對한 結論이 되는 동시에, 「畵語錄」 전체에서 展開되어 온 石濤 畵論의 總結이라 볼 수도 있을 것이다. 「論語」 泰伯篇에, 「仁以爲已任」이라 하였거니와, 石濤로 말하면 一畵의 道理를 造形化하는 일을 自身의 使命으로 정각한 것이다. 그 一畵의 道理란 山川의 寫實的 描寫에서 얻어지는 것도 아니고, 古今 名人등의 畵法에 充實해서 되는 것도

아니다. 그것은 오직 「天地의 任」「山川의 任」을 「自己의 任」으로 하여 直接的으로 天地造化에 參與하는 作家 自身의 獨自的 創造性에 입각하여, 모든 繪畵의 造形을 一畵에 歸一시키고, 이 一畵의 原理를 萬畵・ 萬法에 貫徹시키는 일이어야 한다. 偉大한 畵家는 「一畵以爲已性」하는 美의 創造者인 동시에 哲人이며 超人이어야 하는 것이다.

4. 結 論

北宋時代에 일어난 회화의 文學化 현상과 精神主義의 主張은 東坡와山谷을 中心한 一團의 文人・畵家들에 依해서 提起되어 南宋에 와서는 深楷・牧谿등으로 代表되는 禪機化의 美術을 낳았고 元代에 와서는 趙孟頫와 元末 四大家들에 依해서 文人畫의 極點을 이루게 되었다. 文人畫는 明代 董其昌에 依해서 그 系譜와 特性이 體系化되고 그 樣式도 規範化되었거니와 이것은 그 뒤로 明末 濟初에 결쳐 畫壇을 壓倒的으로 地配하는 하나의 典型이 되었다. 四王 吳惲으로 代表되는 石濤 당시의中國畫壇은 특히 이것을 模倣하는 權威主義가 地配的이었다. 그들은 古人(倪瓊, 黃公皇, 董其昌등)의 畫法을 充實하게 模倣하는 것을 第一義로 삼고 個性的이고 獨創的인 것은 인정하지 아니하였다. 「某家皴法可以立脚,非似某家山水,不能傳久. (變化章)」라고 한 某家는 바로 그들 및 사람의 古人을 指稱한 것이다.

石濤의 藝術은 이같은 權威主義와 模倣主義에 對한 徹底한 拒否에서 出發하고 있다. 「아무리 古人의 그림에 逼似하더라도 그것은 어디까지나 古人의 흥내이지 나의 그림은 아니다. (縱逼似某家,亦食某家殘羹耳.于我何有哉.)〈變化章〉라 하였고 또 「如是者,知有古而不知有我者也.我之爲我,自有我在」라고 하였다. 「古人의 法도 배우지 않으며 聖人의 法도 배우지 않는다. (不任于古今·不任于聖人)」〈資任章〉라고 하였다. 個人을 배우기 前에 個我의 確立을 이처럼 强力히 主張한 者 石濤를 除

外하고 中國藝術史上 또 누가 있는지 쉽게 찾아내기는 어려울 것이다. 精神主義藝術의 系譜를 遡及해서 생각할 때, 石濤의 藝術이 董其昌·倪 瓚등을 通해서 東坡에 連結된다고 하였거니와「不任于古今, 不任于聖人」 하는 石濤 藝術의 獨自性과 創造性은 東坡를 넘어 莊子의 藝術精神에 直結되는 것으로 보아야 옳을 것이다. 中國藝術史上 聖人도 否定하고 精神의 絶對的 自由를 그토록 强力히 주장한 例는 莊子 以外에 또 누가 있겠는가? 古人의 法 聖人의 法도 拒否한 石濤의 法은 莊子가 가르치 는 바와 같이「無法」의 法이었다. 그는 變化章에서「至人無法, 非無法 也. 無法而法, 乃爲至法。」이라 하였다. 造形을 떠난 美術이 있을 수 없 는 以上 회화에 法이 없을 수는 없다. 여기서 말하는 無法이란 전혀 法 則에 얽매이지 않는다는 自由精神에 立脚한 創造性을 强調한 것으로 해 석된다.

石濤의 創造精神의 예술이란 어덕한 것인가? 그것은「得乾坤之理(山川章)」하는 일이며「能受天之任而任(資任章)」하는 役割이었다. 그는 山川章에서 말하기를「山川與予,神遇而跡化也. 所以終歸之于大滌也. (山川과 나는 神靈으로 서로 접촉하여 그것이 모습으로 나타나 회화예술로 승화된다. 그러므로 天下의 山川이 마침내는 大滌 즉 나 自身의 所有로 되는 것이다.)」라고 하였다. 그야말로「山川之任而任」하는 것이다. 그러나 회화는 어디까지나 精神의 造形的인 表現이지 精神 自體는 아니며禪의 뜸達 역시 造形化되어야 한다는 데 문제가 있다. 화가는 天地造化의 理法에 參與하는 修道者인 동시에 그 理法을 예술로 表現하는 美의 創造者이다. 藝術家와 道者의 二重的 性格을 갖는다. 이런한 二重의 使命을 統一的으로 實踐하는 理法이 바로「一畫法」인 것이다,一畫은 造化의 根源的 理法인「一」을 象徵하는 동시에 干姿萬態 干變萬化한 造形上의 描線의 始源이기도 하다. 畫家는 공임없이 이 原點에 回歸하는 深奥하고 切實한 觀察과 反省으로 因해서 회화의 哲理를 深化하는 동시에

그 用筆 用墨의 畫法을 無限하게 하며 풍부 자재하게 해 나가는 것이다. 종래 중국에서 繪畫의 起源은 伏犧·史皇·倉頡로 부터 비롯한다고 하는 것이 定論으로 되어 왔다. 張彥遠도「叙畫源流」에서 書畫同源을 主張하여 象形文字를 회화의 起源이라 하였다. 石濤가 道家의 思想에 근거하여 「一畫」을 導出하여 여기에 회화의 근원을 둔 것은 中國畫論史上空前絶後한 일이라고 생각한다. 이것은 中國畫 내지는 中國文化를 지탱해 온 權威主義에 對한 否定이며, 그 本質에 對하여 獨自的인 思惟와考察을 加한 것이니 오직 自身의 손과 눈만을 믿는 强固한 意志나 왕성한 情熱의 所產이라 하겠다.

石濤의 藝術思想은「畫語錄」이라는 名稱이 示唆하듯 禪에서 말하는 「法縛」으로 부터의 解脫 즉「無法의 法」을 회화예술에서 强調한 것임을 더 말한 것도 없다. 그는 禪僧인 만큼 禪僧으로서의 思想과 修行의 體驗이 그 藝術思想의 基礎가 되고 있음은 틀림 없는 사실이다. 그러나「畫語錄」의 中心이 되는 「一畫論」이 主로「道生一」의 道家論에 근거함은 물론「畫語錄」十八章을 통해서 전개되는 石濤藝術의 정신은 大體로中國傳統의 天地의 哲學 특히 老莊의 神秘思想과 創造精神이 그 主流를이루고 있음을 볼 수가 있다. 石濤의 時代가 佛・儒・道 三教의 一致論이 强力한 배경을 이루고 있거니와 이러한 傾向은「畫語錄」에도 歷歷하反影되고 있다. 따라서 中國人들이 收容한 佛教가 그 基盤에 있어서 老莊思想을 근거로 해서 理解되었던 것임을 다시 한번 確認할 수가 있는 것이다.

爹 考 文 獻

明人畵學論著(下)(書語錄) 世界書局 明清人題跋(上)(大滌子題畵詩跋) 世界書局 中國畵史評傳 呂佛庭 國防研究院 中國歷代創作畵家列傳 周天秋 藝術圖書公司

[88]

東亞文化 15점

中國名畵家叢書 中國美術出版社 支那文藝論藪 青木正兒 弘文堂 藝術論集 福永光司 朝日新聞社 畫論 古原宏伸 石濤書畵集(一,二,三) 東京堂出版社

明德出版社

Study on the Yi Hua Lun (一畫論) in Shih-tao's Hua-yu-lu(石濤畫語錄)

Kwon, Duk-joo

Shih-tao's art commenced with absolute denial of preferences for dignity and imitation. He asserted to learn neither sages' law nor old masters'. Shih-tao together with Chang-zi(莊子), in the chinese art history, will be the last one who denied sages and insisted an absolute freedom in spirit. Shih-tao stressed on "No method is method; this stands for the genuine method(無法而法, 乃爲至法)". "Nomethod", here, is established with emphasis on creativity based on spiritual liberalism.

Paintings in China has been believed to originate from Fuxi(伏犧), Cangxie(倉頡). Chang Yan-Yuan remarked in his 「叙畫源流」 that writing and painting have same origin and hieroglyph is the origin of paintings.

Shih-tao is believed to have set up his unique position by drawing 「一畫論」 on the ground of 「道生一」 in Taoist thought, and finding origin of paintings in 「一畫論」.

This is not only total denial of dignity preference that has governed chinese painting and chinese culture but also independent philosophical study on the essence of paintings. Shih-tao's strong desire—he only believed in his hands and eyes—and inexhaustible passion made it possible to have developed his doctrine on art theory.