

韓國繪畫에 나타난 禪家的思想

— 高麗를 중심으로 —

金 鍾 太

一、前 言

여기서 禪家란 佛敎의 테두리만 이야기한 것이 아니라 넓은 意味에서 禪家的 思想이란 儒家的 思想에서 중요시 하는 參禪을 포함한 東洋傳統 속에 내재하는 自然的 高貴한 超世精神을 말한다. 역시 道家에서 중요시 하는 自然的 無爲精神도 禪家思想과는 많은 관계가 있다. 그러나 그 精神的 支柱는 禪家 禪에 많이 있다.

東洋畫上에 최초로 禪敎思想을 전해 준 사람은 印度僧 達磨였다. 또 東洋畫上에 禪家的 영향력이 나타난 것은 東漢 이후 부터라고 할 수 있지만 본격적인 영향력이 나타난 것은 역시 山水畫의 발전 이후 부터라고 할 수 있다. 예를 들면 畫法上 曹弗興①과 張僧繇② 등은 西域畫法의 영향을 받은 印度 佛畫法을 받아들여 傳統的인 中國의 線條畫風 속에 沒骨畫法을 중구에 수입해 옴으로써 동양화단에 새로운 禪家畫風을 수립하였다③.

「禪」이라는 글자는 宗教的 의미 보다는 인생 修養의 精神的 素養을 뜻한다. 왜냐하면 東洋畫란 무어니 무어니 해도 作家的 精神的 素養이 作品에 나타나야 하기 때문이다. 이런 의미에서 筆者는 東洋繪畫上에 나타나는 禪家思想을 추적하고 韓國繪畫에 나타난 禪家的 影響을 설명하였다.

二、禪家的 理念과 繪畫와의 關係

禪이란 물론 宗教的 信仰理論으로 佛敎의 大小乘十宗派 중에 한 宗派의 의미이지만 藝術思想的 立場에서 볼 때는 修養의 素養을 말한다. 禪은 梵文으로 「Dhyana」인데 譯音으로는 「禪那」로써 簡稱해서 「禪」이라고 한다. 그 본래의 뜻은 靜慮로써 고요히 깊게 생각한다는 의미이다. 靜慮에는 두가지 뜻이 있는데 하나는 散亂한 모든 것을 일체 그치게 한다는 뜻이고 하나는 깊고 고요하게 생각한다는 뜻이다. 그래서 禪이란 人間의 精神上에 있어서 沈思 혹은 冥想 (meditation)을 집약하여 表現하는 말이라고 할 수 있다. 또 禪이란 佛敎에서 중요시 한 것이 아니고 儒敎에서도 중요시하고 道敎에서도 중요시한다. 宋나라 때 성행하였던 性理學이 高麗末을 거쳐 朝鮮에서 盛行하였는데 이들이 가장 중요시하는 것이 靜觀이었다. 靜觀이란 조용히 사물을 깊이 관찰하는 것을 말한다. 즉 깊이 參禪하거나 깊이 冥想함을 말한다. 이것을 禪學이라 하는데 性理學에서도 이와같이 禪學을 매우 중요시하였다. 이 禪學의 境界로 곧 繪畫에 있어서 畫學境界를 추구 하는 것이나 마찬가지로 宋代 文人畫家들이 寫實美를 추구하지 않고 理想美를 추구한 것은 이와 같은 性理學에 內在하는 禪學美 때문이었다. 즉 繪畫를 寫實的으로 表現하는 것은 禪學의 境界에 또 理學의 境界에서는 별로 흥미가 없다. 그래서 宋의 유명한 文人畫家 蘇東坡는 常形을 중요시 않고 常理를 중요시 하였다. 常形이란 보이는 形態를 말하고 常理란 보이는 形態속에 숨어있는 無形으로서 보아도 보이지 않는 靈的인 形態로서 들어도 소리가 없으며 보아도 보이지 않는 無形중에 有形을 말한다④. 이것이 곧 「靜觀」이라고 하는 性理學者들의 禪道的 思想이다. 그러므로 禪道란 본래 宗教的인 意味만이 아니다. 또 佛敎에서 創始한 것도 아니다. 원래는 古印度의 六個 大學派중의 하나인 耶가 (Yoga)의 八種法의 하나이다. 八種이란 制止 (Yama), 勤行 (Niyama), 正座 (Asana), 止息 (Pranayama), 拘束 (Pratyahara), 內省 (Dharana), 靜慮 (Dhyana), 三昧 (Samadhi) 등이

있는데 그중에 禪道는 靜慮에 속한다. 이 靜慮는 精神修養의 參禪을 말하며 參禪에 道가 이루어지면 眞에 이르고 善에 이르고 美에 이른다는 것이다. 이것은 儒敎의 文人思想의 主流인 超世主義와 道敎의 避世主義와는 약간 다르다. 즉 禪道는 坐禪으로 정진修養을 하여 三昧에 이르러 道를 통한다는 것인데 이 禪學思想은 儒敎의 超世思想에 많은 영향을 주었다. 또 다른 方面으로 禪學思想은 佛敎에 入却한 俗世思想을 의미한다. 이 俗世思想은 中國 三國時代부터 兩宋에 이르기까지 발달하였는데 儒學者들이 이 禪宗의 超世思想을 많이 받아들였다.

禪宗의 超世思想이란 첫째로 惡을 만들지 않기 위하여 俗世를 초월하고 둘째는 大自然과合一하기 위하여 俗世를 초월하고, 셋째는 大自然과 本身이合一되어 超越하면 萬有無限과 서로 結合되어 곧 禪宗思想의 最高의 경지에 이른다는 뜻이다. 이런 禪宗思想에서 태어난 畫家들이 곧 禪僧畫家이다.

東洋畫上에 禪家의 영향은 매우 크다. 그 영향을 두가지로 나눌 수 있는데 하나는 畫法上의 영향이고 하나는 精神上 영향이다. 畫法上 영향은 西域畫法의 하나인 沒骨畫法⑤과 陰陽畫法、壁畫法이다. 이 세 畫法은 東洋畫 발전에 대한 공헌을 하였다. 精神의 영향은 東洋畫 특히 文人畫 속에 나타난 禪家的 畫風思想을 말한다. 즉 속세를 떠나 大自然에 묻혀서 생활하는 超越精神을 말한다. 이것은 마치 번잡스런 가지 人間生活에 심조를 느껴 속세를 떠나 깊은 산중에서 高僧 생활을 하듯이 繪畫도 잡다한 전통적인 繪畫風格을 벗어나 새로운 逸格畫風을 이루어 차원 높은 藝術精神을 表現하는 것을 禪家畫風이라 할 수 있다. 禪家繪畫는 道釋人物畫 花卉畫 山水畫 등으로 분류할 수 있다. 道釋人物畫는 梁楷⑥가 代表的 人物이고 山水畫는 宋代의 牧谿⑦와 玉湖⑧ 明代의 石濤를 들 수 있고 花卉畫에는 明代의 八大山人⑨를 들 수 있다. 이들은 禪僧畫家의 代表格으로 禪家 특유의 畫風을 지니고 있으며 모두 높은 高僧으로서 禪宗畫風을 형성한 표준 작가들이라고 할 수 있다. 그런데 이와 같이 높은 禪宗思想을 가진 畫法은 宋代 文人畫家들의 儒敎

的인 超越思想과 결합하여 東洋畫를 文人畫로 이끄는 자극제가 되었다. 즉 宋代의 畫院 風이 질적으로 타락하고 있을 때 牧谿와 玉湖의 畫風은 일만 文人畫家들로 하여금 흥미를 느끼게 하였다. 그들은 자기들의 독특한 禪宗 藝術哲學을 繪畫上에 表現하였고 또 한편 一般社會에 내재하고 있는 文人思想의 性理學的 繪畫와 결합하여 禪宗의 精神修養을 기조로 하는 회화를 탄생 시켰다.

禪宗의 繪畫理念은 精神修養(參禪)으로 이루어지는 宇宙無限의 抽象美로서 자기의 精神이 우주와 결합되어 하나의 抽象理致를 깨달으면 자연이 그 畫는 繪畫의 俗世를 초월하고 위대한 화가가 된다는 것이다. 그래서 禪宗의 繪畫에는 스승이 필요 없고 造化를 배우는 것도 필요 없으며 오직 마음이 스승이고 마음이 神(靈)과 합하면 繪畫의 道를 이룬다고 하였다.

禪宗畫는 道釋物畫에 그 精神이 많이 숨어 있다. 특히 達摩像에는 禪宗 繪畫를 代表하는 精神이 숨어 있다. 禪宗畫 속에는 또 네가지의 표현 방법이 있다. 그것은 簡、靜、淡、雅 등인데 이것은 簡筆形具라는 뜻으로 간단한 붓 하나로만 높은 形態의 藝術을 表現할 수 있다는 뜻이다. 즉 逸品畫에서 簡單한 筆具로 格이 높은 藝術을 창작하는 것을 말하고 靜은 東洋畫에서 매우 중요한 靜氣 즉 맑고 깨끗한 氣韻을 말하며 淡은 水墨의 淡을 말한 것으로 역시 깨끗하고 맑은 作品上의 用墨法을 말하며 禪敎에서의 參禪은 곧 繪畫에서의 淡과 같다고 하였다. 다음 雅는 俗氣가 없이 아름다움을 말하는데 禪宗은 본래 俗世 精神을 가지고 있으므로 繪畫에 있어서 俗氣가 있으면 안되기 때문에 繪畫가 俗世를 超越하여 作品을 이루는 것을 말한다. 즉 대부분의 逸品畫는 雅를 중요시 하고 있다⑩.

三、韓國繪畫에 있어서의 禪宗의 理念

韓國繪畫에 禪宗의 영향이 나타 난 것은 물론 韓國國內의 繪畫성행에서

부터라고 할 수 있다. 韓國에 佛教가 전해진 것은 三七二年 高句麗 小獸林王 二년으로 되어 있다. 그러나 전체적인 繪畫에 있어서 佛教와는 아무런 관계가 없다. 역시 禪家의 理念이란 앞에서든 설명한 바와 같이 佛敎의 테두리만 이야기하는 것이 아니다. 그러나 그 主流的 精神思想이 高僧들의 禪家思想에서 많이 비롯된다.

韓國繪畫에 나타난 一次的 禪家思想은 高句麗 壁畫라고 할 수 있다. 그러나 高句麗 壁畫는 繪畫上으로 볼 때 佛敎畫의 要素가 있을 뿐 禪家의 要素는 없다. 단지 佛敎 발전으로 인하여 思想의 內容이 풍부하고 기술이 발달함에 따라 높은 美의 감각을 엿볼 수 있는 작품들이 나타났을 뿐이었다. 이런 意味에서 高句麗의 壁畫는 風俗의 內容과 佛敎의 內容으로 作家의 技巧가 우수할 뿐 禪家의 繪畫思想인 超越精神은 없었다. 이것은 東洋畫의 본산지인 中國대륙에서도 마찬가지였다. 왜냐하면 禪家의 畫風은 宋代에 와서 牧谿와 玉潤으로부터 成立되었기 때문이다. 그러나 高句麗의 壁畫를 그려냈던 主役 畫家들의 精神은 佛敎와 많은 관계가 있는 것으로 생각된다. 그 代表 作家가 曇微이라고 할 수 있다. 그는 六一〇년 高句麗 嬰陽王 二년에 일본에 들어가 佛畫家로서 이름을 떨쳐 日本 法隆寺에 있는 金堂壁畫가 그의 遺作으로 전한다. 이 壁畫는 六朝時代의 傳統적인 佛書法의 觀音菩薩像으로 그 書法은 佛畫에 입각한 沒骨書法과 線條書法이 혼용된 書法이다. 그러나 이 金堂 壁畫는 高句麗僧 曇微이 그려냈다는 論難이 많다. 또 이 書法 역시 道釋人物畫 계통의 禪家書法도 아니다. 그럼으로 高句麗 壁畫는 佛敎 계통의 繪畫며 禪家의 繪畫는 아니다. 新羅時代에는 率居를 中心으로 하여 寫實적인 佛書風이 유행하고 있었다. 그것은 唐에서 吳道子 등이 당시 寺刹의 壁에 壁畫를 그린 것과 같은 현상이 었다. 率居 역시 壁畫을 상상 대로 하여 그의 繪畫가 評價되는 佛書의 寫實主義 畫家였다. 그러나 新羅의 高僧 중에는 禪家의 思想을 가진 사람은 한두 사람이 아니었다. 元曉 같은 사람이 그 代表의 人物이다. 元曉는 文武王 六年(六六一)에 佛法을 求하기 위하여 唐에 가는 도중 唐州(지금의 京畿道 南陽灣附近)

에 이르러 날이 저물어서 어느 빈집에 들어 밤을 새우게 되었다. 밤에 잠을 자면서 목이 말라 발롱에 있는 淸涼水를 마셨다. 아침에 잠을 깨어 보니 空家는 빈집이 아니라 무덤이었고 淸涼水는 해골 속에 고인 더러운 물이었다. 元曉는 비유가 거슬러 토했다. 반하다가 문득 反省하여 「마음이 살아 있으면 법이 늘 살아 있고 마음이 滅해 있으면 法度 역시 멸해 있다. 三界를 알면 萬法이 오직 마음 속에 살아 있다.」

라는 불타의 말씀을 기억했다. 즉 지난밤에 무덤을 짐으로 생각하고 해골 속의 물을 淸涼水로 알고 마셨을 때는 마음이 편하고 그것이 무덤과 해골 속의 더러운 물이라고 생각하였을 때 토해내는 것은 安穩과 恐怖를 구분하고 또 染(더러운)과 淨(깨끗한 것)을 구별하는 것은 오직 자기 마음에 있다는 것을 크게 깨달았다. 그러므로 자기 마음에 있다는 것을 크게 깨달았다. 그러므로 자기 마음속에 染과 淨을 구별하는 것이 지事物自體에는 安危가 없으며 染과 淨이 없다는 것이다. 그래서 元曉는 거기서 다시 新羅로 되돌아와서 자기의 禪家의 思想을 수립하였는데 그것이 곧 染과 淨이 없는 것이고 動과 靜이 서로 융화되고 眞과 俗이 서로 같고 色과 空이 한가지 道로서 一理齋平의 眞境에 달한다는 것이다. 그래서 그의 마음 속에는 是非와 長短이 없었고 好와 惡이 없었으며 自와 他가 없었고 오직 超越精神인 戒律의 구속과 形式의 制限을 벗어나서 때로는 술을 마시고 노래를 하고 禪室에 앉아서 參禪하기도 하여 그의 행동은 放浪의 기도와 脫俗 自由로운 生活을 하였다. 즉 이와 같은 思想이 그의 《十門和諍論》이다. 元曉의 바로 이와 같은 自由奔放한 禪家 精神은 瑤石公主와의 結婚에서도 볼 수 있다. 僧이 破戒를 하는 것은 있을 수 없는 일이었다. 그러나 元曉 같은 높은 禪家 思想을 가진 高僧만이 할 수 있는 일이었다. 禪家 書法 바로 이 元曉 같은 自由奔放한 超越精神을 가진 書風이다. 즉 元曉가 말하는 染과 淨이 마음에 달렸다는 精神은 繪畫에서도 역시 마음이 필요할 것이다. 僧書란 事物의 形態를 그려내는 것이 아니고 事物 속에 숨어 있는 精神을 그려내야 하는 것이다. 이것이 바로 禪家 書風의 精神의 要素다. 만약 元曉가 그림을

그렇다면 이와같이 超越精神에 의한 禪家畫風의 그림을 그렸을 것이다 중국에 있어서 元曉와 비슷한 禪家思想을 가진 畫家は 八大山人이었다 즉 그는 二〇여년간이나 僧生活를 하면서 높은 禪家精神에 의한 禪家畫를 그렸다. 만약 元曉가 그림을 그렸다면 八大山人처럼 격이 높은 작품을 그렸을 것이다.

高麗時代에는 中國의 繪畫藝術이 정식으로 作用하기 시작하여 山水畫 人物畫 花鳥畫 등이 모두 유행하고 있었다. 특히 고려 末期에는 元에서 직접 간접으로 실행되고 있었다. 그렇기 때문에 高麗末에는 다방면으로 회화가 발달되고 있었다. 대략 高麗의 高僧들은 繪畫를 즐겼다. 그 중에는 禪家들이 소장하고 있는 作品이 많았다. 月스님 禪房에 〈竹桃圖〉가 걸려 있었다고 李奎報가 그의 〈東國李相國集〉에 기록하고 있으며 또 養淵스님 방에도 〈白鶴圖〉가 걸려 있다고 슬회하고 있다. 또 溫스님도 〈驚鷲圖〉를 간직하고 있었으며 淵首座스님의 방에도 鄭得恭이 그린 〈魚簇子圖〉가 있었다고 한다. 역시 《東國李相國集》에 規禪師가 그린 〈老檜屏風〉를 記錄하고 있는데 그 文章 속에서 많은 禪家的精神을 찾아 볼 수 있다. 즉 그 評을 소개하면

「禪師가 수장한 그림은 특별히 잘 그린 것으로 일반 속세 그림은 문제도 되지 않는다. 귀족들의 차세가 비싼 값으로 입수하려 하여도 할 수가 없었다. 公만은 맑고 깨끗한 인품이 있기 때문에 하루아침에 빼어다가 公의 서재에 걸게 되었다. 그렇지 않고서야 속세 사람으로 어떻게 이런 명품을 수장할 수 있으랴. 고상한 음악을 귀벽은 사람 앞에서 들려주는 것과 마찬가지로...」

라 하였고 또 林學士(金仁鏡)는 정신이 고상하고 깨끗한 풍채로서 나라 안에 으뜸이었다. 스님은 그의 바른 절조를 표시하기 위하여 이 그림을 기증하고 스님의 거실이 허전한 것도 관계치 않았다. ⑱

이상 문장 속에서 설명한 〈桧檜屏風圖〉는 상당히 禪家的 內容을 포함하고 있다. 즉 「스님이 바른 그 절조를 표시하기 위하여」라는 文句와

「일반 속세 그림들은 문제도 되지 않는다」라는 말들은 모두 禪家的 눈은 지조가 있는 作品이었다. 대체로 高麗는 國家的 비호 아래 禪家的思想이 높고 조되어 高麗에는 高僧들이 많이 나왔고 또 그들이 가지는 繪畫 관심도 매우 높았다. 그러나 애석하게도 高麗 때의 禪家的 作品은 보이지 않는다. 그렇지만 記錄으로 보아 高麗時代의 禪家的 繪畫는 이미 본게도에 달했다. 遺物이 전하는 것이 없어서 그 정황을 살펴볼 수 없지만 많은 記錄들이 그것을 考證 해주고 있다. 즉 李奎報가 쓴 《東國李相國集》에 記錄된 내용을 간추려 보면

「小性居士의 모습을 보고 재배하면서 다음과 같이 읊는다. 작은 머리의 모습은 元曉大師를 닮았고 진을 쓴 두발은 오직 小性居士일뿐이다 비록 現身은 千百일지라도 손바닥을 보는 것과 같으니 이 두개의 作形은 마치 한바탕의 연극과 같다.」 ⑳

라고하여 小性居士의 초상화 속에는 많은 佛敎의 내용이 숨어있다. 즉 元堯大師의 높은 禪家精神이라든지 千百여가지의 現身이 손바닥을 가리는 것과 같다는지 하는 표현은 높은 禪家精神이 깃든 繪畫라 할 수 있다. 또 達摩大士像贊에는 ㉑

「눈앞에 조그마한 숲은 마음을 전하고자 할 뿐이다. 마음은 이미 중국에 전하고 몸과 形態만 西쪽을 향하고 있다. 마땅히 그 보는 곳에 가히 전한자의 마음이 있나니 쓸데없는 것은 몸이요 몸은 이미 가고 없으니 하필이면 寫眞이며 사진으로 마음을 구할 것인가?... 身은 꿈 속에 물질이요 眞은 꿈중에 혼미한 꿈이다. 어두운 것은 다 無로 돌아간 것이니 오직 마음만은 진 세월동안 남아 있을 뿐이다」

이 문장은 당시 어떤 화가가 그린 達摩像을 李奎報가 文章으로 表現한 것이다. 이 達摩像은 西域을 바라보고 있었으며 약간의 山水背景도 있었음을 알 수 있다. 그리고 繪畫 內容은 精神的 素材를 중요시 하였다. 이 李奎報의 表現에 의하면 達摩像을 身과 心으로 구분하여 마음은 이미 西域으로 갔고 몸은 그림으로 남아 있었다고 하였다. 그러나 繪畫에서 중요한 것은 마음이다. 즉 身은 繪畫에서 形態이고 마음은 精神이다. 이

것은 儒敎에서 말하는 文과 質이 있다는 것과 같은 뜻이다. 繪畵란 形態도 중요하지만 形態 속에 숨어있는 精神이 더욱 중요하다. 여기에 高麗人이 그린 達摩像은 이런 의미에서 宋의 梁楷나 玉潤 牧谿의 作品처럼 禪家的 繪畵思想이 많은 精神을 중요시하는 作品임을 알 수 있다.

또 高麗에는 禪僧들이 그들의 높은 隱逸思想으로 지조 높은 墨竹을 즐겨 소장하고 있었다. 高麗에 墨竹은 매우 盛行하였으나 일반인들이 즐기는 예는 극히 두물다. 그러나 간혹 지조 높은 文人이나 禪僧들이 俗世를 등지는 절개의 표지로서 墨竹을 소장하거나 또 그림을 그린 것으로 생각된다. 그 예를 들면 松廣寺 주지승인 大禪師가 墨竹 두 폭을 소장하고 있었으며 普濟寺 주지승이 壁上에 墨竹을 걸어 놓고 있었으며 月 스님이 夾竹桃花를 소장하고 있었다. 또 幻스님이 그린 墨竹과 觀音像 畵가 있었는데 이 그림은 竹林에 觀音像이 앉자 있고 관음상 앞에는 童子가 무릎을 꿇고 佛法을 구하는 내용이였다. 이것은 즉 「竹林虛心」이라는 文章에서 뜻을 내포하고 있는 것이 지조의 상징인 竹林속에 俗世를 떠난 대자대비한 觀音像을 배치함으로서 높은 禪家畵의 정신을 표현하였다.

結 言

高麗時代부터 東洋畵가 본격적으로 들어오기 시작하여 韓國繪畵의 濫觴이 되고 곧 李朝의 繪畵를 형성하였다. 본래 東洋畵 속에는 東洋人의 歷史 발전 과정에서 나타나는 東洋 특유의 사상적 환경에 의하여 이루어지고 있는 哲學이 있다. 이 철학은 크게 세 종류로서 儒敎와 道敎 佛敎인데 이중 佛敎만 佛敎의 범주의 미술을 형성하고 道敎와 유교는 그들의 사상만 東洋畵상에 영향을 주었으며 그 범주의 美術은 형성하지 않았다. 그런데 사실상 佛敎의 敎理 속에 숨어있는 禪宗思想은 東洋畵의 발전에 많은 영향을 주었다. 高麗에 繪畵가 들어오고 곧 당시 사회에 성행하고 있었던 佛敎思想과 많은 결합을 하여 羅漢像이나 達摩像 등

이 많이 성행하였던 것으로 보인다. 물론 이와 같은 繪畵는 소재와 내용은 佛敎의이지만 畵法에 있어서 宋 李公麟의 白描畵法이 梁楷 등의 禪家的 기풍이 있는 道釋人物畵가 상당히 있었을 것으로 보인다.

이와 같은 高麗의 禪家的 畵風은 곧 李朝時代의 道釋人物畵를 산출하였고 金明國이나 金正喜 같은 大禪家 畵家를 배출하게 된 원인이기도 하다.

(註)

- ① 曹弗興은 三國時代의 吳國 孫權배의 사람으로 처음 印度의 歸華僧인 康僧會에게서 佛畵法을 공부하여 전통적인 中國 線條繪畵 속에 印度의 佛畵法인 沒骨畵法을 시도하여 一家를 이룬 후에 弟子인 衛協에게 傳敎하였다.
- ② 張僧繇(四八〇—五四九)는 南北朝時代의 梁나라 武帝時代 사람으로 佛畵法에 능하였으며 曹弗興으로 부터 시작한 沒骨畵法을 完成하여 東洋繪畵上에 陰陽畵法을 보급하였다.
- ③ 金鍾太 《中國繪畵史》 서울 一志社 一九七六·四七—五一
- ④ 虞君質 《藝術概論》 畵道篇 臺北黎明文化事業股份有限公司 一九七二
- ⑤ 沒骨畵法이란 본래 印度의 「鈎臉法」에서 전래된 名詞이며 線으로 表現하지 않고 붓 자체를 사용하여 陰影을 표현하는 畵法이다.
- ⑥ 梁楷는 南宋 寧宗배에 東平 사람으로 술을 좋아하여 號를 梁風子라고 하고 高字를 自梁風子라 하였다. 嘉泰年間(一一二〇—一一二四)에 畵院의 待詔로 봉하고 金帶를 하사하였으나 받지 않았다. 山水畵도 잘 그렸으나 道釋人物畵를 잘 그렸다.
- ⑦ 牧谿는 南宋 배의 禪僧으로서 出生年代가 정확하지 않다. 그는 宋代 逸品 畵의 第一人者로서 禪宗畵風의 墨戲와 白描派의 道釋人物畵風을 초월하였다. 그러나 당시 畵壇은 그의 회화를 이단적 화풍으로 천대하였다.
- ⑧ 玉潤은 天台宗의 僧으로 역시 生卒年代가 정확하지 않다. 牧谿와 같이 禪僧畵家로서 南宋畵院畵가 질적으로 타락하고 있을 때 在野의 禪僧畵가 높은 繪畵思想의 경지에서 畵院派의 그림을 압도하고 있었다.

- ⑨ 周士心《八大山人全集》臺灣藝術圖書公司 一九七四
- ⑩ 虞君質《藝術概論》臺北黎明文化事業公司 一九七二
- ⑪ 金元龍《高句麗古墳壁畫에 보이는 佛教的 要素》《白性郁論文集》一九五九
- ⑫ 李基白《韓國史新論》서울 一潮閣 一九七四、p. 八二
- ⑬ 尹喜淳《牽居와 曇徵》梁柱東編《民族文化讀本》下卷 p. 六〇
- ⑭ ① 笹川種郎《日本繪畫史》上卷 日本 東京 玄黃社 一九七二년 p. 一七
② 黑田鵬心《日本美術史講話》日本 東京 藤原星文館 一九三三 p. 七四
- ⑮ 李浴《中國美術史綱》吳道子條 香港中華書局 一九七三
- ⑯ 尹喜淳《朝鮮美術史研究》一九四六 서울신문사
- ⑰ 金映遂《元曉》《朝鮮名人傳》上卷 서울 朝光社 一九四八年 「心生則種種法生 心滅則種種法滅 三界唯識 萬法唯心」
- ⑱ 金永基《朝鮮美術史》《高麗의 繪畫》서울 金龍圖書出版社 一九四八年
- ⑲ 高裕燮《朝鮮畫論集成》上卷《東國李相國集》「禪師所著尤奇絕紛紛 俗畫渾掃空侯門子弟 費金帛求之不得計已 窮緣公獨是蕭洒人 一朝輟送書幹中 不然世俗安得藏 如以詔護奏於聾……雞林學士襟韻古玉立清標映 海東吾師有意表 貞節贈之不惜方丈空」
- ⑳ 李奎報《東國李相國集》上卷 一七 p. 二六一《小性居士贊》「見小性居士真敢再拜作贊云 剃而髡則元曉大師 髮而巾則小性居士 雖現身千百如指掌耳 此兩股作形「但一場戲」
- ㉑ 李奎報《東國李相國集》上集 十九卷 p. 二九六《達摩大士像贊》「面壁小林欲傳心耳 心已傳於震旦 將身與形而西矣 當其見在可傳者心兮 無用者身 身已去矣 何必寫真 寫真求心 若尋蜺而索珠 曰身曰真 孰有孰無 身是夢中物 真是夢中夢 法混溟溟皆歸于無兮 有心兮與月長共」
- ㉒ 高裕燮《朝鮮畫論集成》서울 景仁文化社 一九七六 p. 二五
- ㉓ 上同 p. 一〇
- ㉔ 李奎報《東國李相國集》後集「自宴坐竹林虛心 是寄童子 何求曲膝拜跪 若云求法……」

(梨花女子大學校 美術大學講師)