

中國 古木圖의 象徵性和 樣式變遷

鄭 馨 民

(서울대학교)

차 례

- | | |
|-----------------------|----------------|
| I. 序 言 | IV. 元代의 古木圖 |
| II. 中國詩畫에 나타난 古木의 象徵性 | V. 明代의 古木圖 |
| III. 唐宋代의 古木圖 | VI. 明末 清初의 古木圖 |
| | VII. 結 語 |

I. 序 言

자연과의 合一사상이 基底를 이루는 중국의 전통 문화사에서 자연현상은 인간의 생애와 자주 비유되어 표현된다. 古老의 경지를 높이 평가하는 전통을 배경으로 古木, 특히 松柏은 인간의 성숙함, 不屈의 志操, 耐久力등의 도덕적 상징성을 내포한 소재중의 하나이다. 특히 문학과 회화에서는 樹木은 주제 인물의 상징적인 초상화 역할을 하고 이런 맥락에서 古木圖는 다른 소재보다 작가의 삶과 의식구조와 밀접한 관련이 있다. 그리고 고목도는 회화활동을 자아표현의 수단으로서 중시했던 문인들의 회화에서 주로 찾아 볼 수 있다. 따라서 문인들이 주도했던 그 시대의 정치, 사회, 문화의 전반적인 분위기와도 유기적인 연관성이 있다.

문인화의 성격이 내포되어있는 고목도의 발달과 변천을 규명하는 데에는 양식적인 고찰외에 도상학적인 분석, 더 나아가서는 사회적 배경과 문예사조의 분석도 중요하다고 생각한다. 本稿에서는 이러한 다각적인 분석을 통하여 먼저 고목도의 유형과 역대 詩畫에 나타난 古木의 상징성, 또 當代의 사상적 배경을 논의하고 제 III, IV, V, VI장에서 唐代 부터 清代 초기까지의 고목도의 양식적 변천을 시대 순으로 검토 한다. 명말청초의 회화는 時代末 내지는 過渡期적인 특색이 있으므로 제 VI장 에서 함께 분석하려고 한다.

II. 中國詩畫에 나타난 古木의 象徵性

古木圖에는 몇가지 유형이 있다. 고목이 독립된 소재로 여백의 화면에 獨尊圖의 형식으로

그러지는 경우와, 혹은 山水를 배경으로 하는 平遠古木圖가 있다.¹⁾ 또 다른 형식은 寒林圖로서 스산한 겨울풍경의 평원고목도인데 感傷의인 분위기가 곁들여지는 경우가 많이 있다. 이외에도 竹, 石과 함께 그려지는 古木竹石圖(혹은 枯木竹石도)나 古木石圖 등이 있는데 古木竹石圖는 소재의 상징성보다는 筆墨의 運用이 주제가 되는 墨戲적인 화풍이 보편적이다. 고목의 종류는 상록수가 대부분이고 松柏이 주류를 이룬다. 枯木圖의 경우에는 나무의 종류나 연륜이 구체적으로 묘사되지 않을 때가 있으며 대부분 잎이 떨어진 枯渴상태를 표현하고 있다. 이 경우에는 엄격히 古木圖는 아니더라도 수목이 상징적인 소재라는 측면에서 본고에 포함시켰다.

古木の 은유적 표현은 論語에서 출발했음을 알 수 있다. 계절이 추울때 비로소 松柏의 빛이 바래지 않음을 안다는 잘 알려진 공자의 詩句는 인간의 변함없는 지조를 자연현상에 비유하여 표현한 시조일 것이다. 이로부터 古松柏은 도덕관과 연결되어 논의되었다.

한편 老莊사상은 다른 측면에서 고목의 가치를 논했다.

“더이상 목수의 재목이 되지도 못하고, 울퉁불퉁해서 과녁판으로도 쓰이지 못하는 無所可用인 古木이지만 어떻게 그것을 닦할 수가 있겠는가? 쓸모가 없어서 목수의 도끼에 잘리지 않았으니 황막한 들 판에 심으면 소요하는 사람에게 그늘이라도 만들어 주어 낮잠이라도 잘 수 있게 해주지 않겠는가?”²⁾

莊子の 古木讚은 인간이 자연을 이용하는 데는 한계가 있지만 자연의 생명력은 무한함을, 즉 대자연의 위대한 섭리를 암시한다. 더불어 어떤 대상의 용도에 대한 집착에서 벗어나 無用에 도달하고 마음이 자유스러워지면 主客이合一되어 道의 본성에 다다를 수 있음을 시사하는 것이다. 無用이 즉 有用이라는 노장사상의 역설적인 논리이기도 하다.

唐代的 古木觀은 莊子적인 색채가 지배적이다. 唐代的 詩聖 杜甫는 四川省 長江유역 奉節縣에 소재하는 諸葛孔明 사당 앞에 서있는 老柏의 짙은 그늘 아래 앉아 한여름의 더위를 식히며 時空을 초월하여 상상의 날개를 편다. 수백년 된 노백의 청동같은 巨柯, 돌같이 울퉁불퉁한 半露된 뿌리, 비가 미끌어 내리는 반들반들하고 서리같이 하얗게 터진 幹皮, 하늘에 接하

1) 古木寒林을 주제로 한 논문은 다음과 같다. Li Lin-ts'an, "Pine and Rock, Wintry Tree and Bamboo and Rock, The Development of a Theme," *National Palace Museum Bulletin*, IV: 6 (1970/1-2), pp. 1-12. Richard Barnhart, *Wintry Forests, Old Trees*, Exhibition catalogue, New York, China House Gallery, 1973. Li Lin-ts'an의 논문은 고목도의 세가지 형식과 그 시원자에 대하여 논하면서 세가지 형식이 순차적으로 출현하였다고 주장한다. Richard Barnhart는 고목도의 전시회 도록의 서문에서 명대 중엽까지의 시 문학과 畫蹟에서 고목도에 관계되는 자료를 抽出하였다. 본고는 이 두 논문을 참고로 하여 고목도의 양식적 변천과 각 시대의 사회적 배경과 문예사조의 상호 밀접한 관계에 비중을 두고 전개하였다. 본고를 쓰는 과정에서 많은 도움을 주신 서울대학교의 안휘준 교수님께 깊은 감사를 드린다.

2) “今子有大樹 患其無用 何不樹之於無何有之鄉 廣暮之野 彷徨乎無爲其側 逍遙乎寢臥其下 不夭斤斧 物無害者 無所可用 安所困苦哉.”

『莊子』內篇 第一「逍遙游」. 前掲한 Barnhart의 논문 P. 9에 논의되었다.

는 짙은 綠葉은 長江巫峽을 감도는 하얀 구름 내지는 雪山의 寒月을 보는 듯 하다. 그리고 노백의 자태는 무엇보다도 항상 흠모하던 제갈공명의 모습을 그리게 한다. 어떠한 烈風도 흔들 수 없게 굳건히 내려진 뿌리는 神明力의 扶持와 造化로운 힘의 상징이 듯 바로 공명의 자태와 흡사하게 시인의 눈 앞에 다가온다. 공명의 才質이 不盡했던 것 처럼 이 거대한 재목을 쓸에 있어 다하지 못함을 원망할 수 없다는 것을 절감하게 된다.³⁾

古木은 신비한 자연력의 상징이며, 하늘에 치솟을 듯한 기상과 不盡한 효용성은 지혜롭고 굳건한 영웅의 모습에 견줄 만하다. 즉 고목의 久存한 연륜은 傑出한 영웅의 초상화이다. 이런 영웅적인 고목의 모습이 회화에 등장하기 시작하는 것은 唐代부터인 것으로 생각된다.

고목, 특히 古松의 모습은 龍에 비유되기도 하였다. 古松, 松石을 많이 그린 화가로 전해지는 唐代 중엽의 張藻(?-?)의 松圖를 보고 시인 元眞(779-831)은 “張藻의 고송은 마치 枯龍이 寒月에 다다른 것 같다”고 題讚했다.⁴⁾ 중국 最高의 祥瑞이며 帝德이나 天威를 상징하는 용의 자태와 비교한 것은 단순한 형태의 비슷함보다 古松도 역시 衆木중의 최상의 나무로 간주했음을 알 수 있다. 더 나아가서 용의 자태에 만물의 형상이 내포되어 있듯이 고송도 무한한 metamorphosis(變形)의 가능성을 보유하고 있음을 암시한 것으로 역시 莊子적 개념인 것이다.

五代에 접어들면 古松을 바라보는 시각에 변화가 온다. 荊浩(9세기 말-10세기 전반 활동)의 “古松讚”은 古松의 자태에서 君子之風을 연상한다.

“시들지도 않고 그렇다고 화려하지도 않은 정숙한 모습, 高險하면서도 겸손하고 예의 바른 모습이다. 푸른 잎은 파란 우산 같이 펼쳐지고 꿈틀거리는 가지는 붉은 용의 모습과 같다.... 고송의 가지는 늘어져서 냇물에 접하고 있지만 고송과 냇물은 和而不同이다. 즉 소나무는 역대의 詩賦가 노래하는 君子의 자태이다.”⁵⁾

古木, 그중에서도 古松은 단순히 浩然한 영웅호걸의 모습이 아닌 高雅한 군자의 모습과 비교되고 있다. 위풍당당하면서도 겸손하고 世俗과 가까이 접하기도 하지만 결코 同和되지는

3) “孔明廟前有老柏 柯如青銅根如石 霜皮溜雨四十圍 墨色參天二千尺
君臣已與時際會 樹木猶爲人愛惜 云來氣接巫峽長 月出寒通雪山白
...

落落盤踞雖得地 冥冥孤高多烈風 扶持自是神明力 正直元因造化功
...

志士幽人莫怨嗟 古來材大難爲用.” 杜甫「古柏行」

4) “張藻畫古松·枯龍夏寒月,”元眞,『元氏長慶錄』,陳高華,『隋唐畫家史料』,文物出版社, 1987, P. 341.

5) “不凋 不容 惟彼貞松 勢高而險 屈節以恭 葉張翠蓋 枝盤赤龍... 奇枝倒封 徘徊變通 下接凡水 和而不同 以貴詩賦 君子之風.”

荊浩「筆法記」, 俞劍華編『中國畫論類編』香港中華書局, 1973, PP. 605-609.

필법기의 번역은 Kiyohiko Munakata, *Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush*, *Artibus Asiae Supplementum XXXI*(1974), Barnhart의 前掲한 논문 p. 14 참조.

않는 자태이다. 즉 인간사회의 위계질서와 자연에 내재하는 법칙을 同一시 하고 있는 것이다. 형호의 시는 老松의 모습에서 꿈틀거리는 용의 모습을 연상하는 시각적 은유에서 출발하여 형이상학적 관념이 내포된 變形의 차원으로 전개시키고 있다.

五代의 古木觀은 北宋에도 계승되어 郭熙(1001-1090년경)도 그의 『山水訓』에서 “長松의 亭亭한 모습은 衆木의 表像이다”라고 적었다.⁶⁾ 唐代의 古木觀은 노장사상의 체험이 반영된 데 비해 주자성리학이 성립되던 五代-宋代에는 유가사상의 관점이 지배적이다. 唐詩가 자연의 위대한 섭리와 거기에 비교되는 숙명적인 인간의 삶을 암시하고 있는 반면에 宋詩는 인간 본위의 관점에서 자연 현상을 관망하고 있다. 따라서 고목은 압도적인 자태로 두보에게 다가오고, 형호와 곽희에게는 高雅한 형상으로 비쳐지고 있는 것이다. 형호와 곽희의 글이 景物을 구체적인 언어로 서술하고 있듯이 이 시대를 즈음해서 사실적 화풍의 산수화가 화단의 주류로 부각되기 시작하고 또한 공간감이 확대된 寒林平遠圖의 典型이 완성된 시기라고 보겠다. 즉 추운 겨울에도 빛을 바래지 않는 고결성을 상징하는 유교적 古松觀과 공간에 대한 구체적 표현방법이 결합하여 산출된 고목도의 한 형식이다.

강남지방으로 생활의 중심지를 옮겨야 했던 南宋代에 자연을 바라보는 시각은 또 다른 양상을 띠게 되었다. 자연의 위대한 섭리나 內在하는 불변의 질서를 파악하기 보다 남송의 시인은 자신이 체험한 특정한 시각의 자연의 모습을 서술하려고 했다. 송태조의 八世孫인 남송의 趙師秀의 시 「玉清夜歸」는 雨後 夜景의 정취를 생생하게 그리고 있다.

“한 道士가 桂花를 찾으러 한가롭게 夜산에 올라가니 桂花는 아직 피지 않았고, 가랑비 내린 후에 소나무 들어선 길은 칠혹같이 어둡기만 한데 그 사이로 날아드는 반딧불은 바위에 낀 푸른 이끼를 밝혀주고 있다.”⁷⁾

습윤한 濃墨으로 칠한 화면에 툴툴이 남겨진 여백은 막막한 어둠속에서 스며나오는 빛의 효과를 내고 있듯이, 이 詩句는 반딧불로 점칠된 松林의 夜景을 마치 한폭의 潑墨畫를 그리듯 서술하고 있다. 조사수의 시에서는 松林의 어떠한 철학적 상징성보다는 예리한 관찰에서 얻은 작가의 순간적인 시적 興趣가 담겨져 있다. 대자연 앞에서 느낄 수 있는 위축감 내지는 喜怒哀樂의 감정이 표면화 되어있지 않는 이러한 宋代의 시는 平淡自然을 이상으로 한 문인화 이론과 맥을 같이하고 있다. 남송의 詩畫에는 화북지방을 쫓아낸 亡國의 恨 보다 강남지역의 서정적인 풍경에 도취되어 풍류생활을 즐기던 귀족들의 입장이 표출되어 있다고 하겠다.

6) “...長松亭亭爲 衆木之表...”

郭熙, 『山水訓』 『林川高致』 俞劍華, 前掲書, PP. 631-650.

7) “岩前未有桂花開 觀里閑尋道士來 微雨過時松路墨 野螢飛出照青苔.”
趙師秀, 『玉清夜歸』.

1276년 杭州가 함락되고 대륙전체가 몽고의 지배하에 들어간 이후의 중국의 文藝활동은 어떤 양상을 띠게 되는 것일까? 蒙古, 色目, 漢人, 南人의 네층의 우대등급으로 나누어 과거시험의 기본으로 삼는 등의 정책은 특히 강남지방의 지식계층들의 任官의 문을 닫아버린 셈이었다. 宋代에 文治정부의 보호를 받던 文人들은 몽고의 漢人에 대한 차별정책하에 朝政에의 길이 막혀버리고 은둔생활로 들어가게 되었고 특히 杭州와 蘇州사이에 위치한 吳興은 王羲之를 위시한 역대 문인서화가들의 배출지로서 몽고지배하의 文人들의 결성-활동지역으로 중대한 역할을 하게 되었다.⁸⁾ 趙孟頫(1254-1322)등 元朝의 초청에 응하여 入朝한 文人들 외에는 전통적인 관료-문인의 신분이 문인으로 제한되고 따라서 詩·書·畫가 지식층의 주요 활동으로 되었다. 따라서 元代를 기점으로 해서 文人의 사회적 성격이 변모하게 되었다.

元朝의 초청에 불응하고 出仕하지 않은 宋遺民 文人들은 그 행위 자체가 저항의 표시라고 하겠는데 그들의 회화와 문학에서는 어떻게 표출이 되었을까?

추운 겨울에도 푸른색을 잃지않는 지조의 상징인 寒林圖는 겨울과 같은 황량한 사회적 배경속에서의 군자를 표현하는 소재로서 그 상징성이 심화되었다. 이전의 한림도에서 볼 수 없었던 것은 새로이 나타난 感傷的인 분위기이다. 이상의 실현에 굶주린 문인들의 처지를 표현하는 듯 古木위를 맴돌고 있는 겨울 까마귀 떼들의 모습이 한림도에 등장한다.

宣和畫譜에 기록되어 있지않는 것으로 보아 五代의 李成은 寒鴉圖를 그리지 않았던 듯 한데 李成의 寒鴉圖 한쪽에 題讚한 元代문인 仇遠(1261-?)의 시가 기록되어 전한다. 중요한 것은 그 시대에 寒林集鴉圖가 상징하는 의미를 알 수 있다. 이끼가 낀 메마른 老樹에 떼를 지어 모여드는 飢鳥들이 추위에 떨며 소리조차 내지 못하고 있는 정경을 仇遠은 읊고있다.⁹⁾ “寒鴉圖”에서 元代 문인은 당시의 겨울과 같은 荒寒한 환경에 처해 있으면서도 반항의 소리조차 하지 못하는 동료들의 모습을 본 것이라고 하겠다.

羅稚川(1300-30년대 활동)의 “寒林歸鴉圖”는 (圖 7) 그의 款書가 발견되기 이전에는 李成의 그림으로 전칭되었을 정도로 오대-북송풍의 한림도에 근접하다.¹⁰⁾ 근경에 우뚝 솟은 고목이 화면을 지배하고 있고 강 건너 원경에는 雪山이 있고 어두운 하늘 위로 날아 다니는 한때의 까마귀들이 枯枝와 중경의 토과위로 내려 앉고 있다. 표면상으로는 황량한 겨울의 정경의 묘사이지만 羅稚川의 그림에서 보이는 추위에 떨며 雪江에 서있는 기형적으로 뒤틀린 老樹는 바로 문인들의 자화상이다. 농담의 대비가 심한 먹으로 그린 鬼面의 언덕 위에 붉은 색의 작

8) 元代 문인들의 은둔생활에 관해서는 F.W. Mote, “Confucian Eremitism in the Yuan Period,” *The Confucian Persuasion*, 1960, PP. 202-240 참조. 또 元代의 과거제도에 관한 기록으로는 『元史』卷 82, 『選舉志』 참조.

원대 초엽의 문인들의 결성지역 이었던 吳興에 관해서는 Chu-tsing Li, “The Role of Wu-hsing in Early Yuan Artistic Development Under Mongol Rule,” in John D. Langlois, Jr., ed. *China Under Mongol Rule*, Princeton Univ. Press, 1981, PP. 331-370 참조.

9) 仇遠, 『山村遺集』, 『宋遼金畫家史料』, p. 172.

10) 羅稚川의 회화에 대한 논문으로는 Richard Barnhart의 前掲논문과 島田修仁郎, 『羅稚川の 雪江浦圖について』, 『寶雲』22冊, 1938, pp. 41-52.

은 꿩 한마리가 凍死된 듯 웅크리고 앉아 있다. 목단등 화려한 꽃과 자주 등장하는 꿩은 문관이나 왕실을 의미하기도 하는데 여기서는 아마도 멸망한 송황실을 상징하고 있는 것으로 보인다. 원대의 화가 나치친은 상징적인 의미가 부여된 전통적인 소재를 통해 작가의 심경을 암암리에 표출하고 있다. 상징성을 아는 동료들 만이 간파할 수 있는 無聲의 반항인 것이다. 寒林圖를 통해 떠올릴 수 있는 元대의 문인상은 두보가 老柏에서 연상했던 지혜롭고 굳건한 영웅의 상과는 대조적인 처절한 모습이다.

시문학에서도 상징성 있는 전통적 소재를 재활용해서 文外之意를 의도한 것이 이전보다 宋유민 작가들에 의해 더 한층 심화된다. 표면상 자연 현상을 묘사하는 듯 하지만 詩中에 함축된 의미는 역대의 古事와 문학의 지식없이는 파악할 수 없는 高度의 상징성을 띠고 있다. 즉 無形의 저항인 것이다. 그중에서 특히 隱者 시인 劉因(1249-93)은 나라를 잃은 슬픔을 은유적으로 표현한 대표적 시인이다.¹¹⁾ 그의 “海南鳥”에서는 “北上한 새들이 다시 찾아올 남쪽은 봄이 돌아오지 않는 紆干的 풍경과 같다”는 詩句에서 항상 積雪로 인하여 氷凍死로 이름이 나있는 山西省 大同의 眞純 혹은 紆干이라는 地名을 이용하여 멸망의 국면에 접어들고 있는 南宋 조정의 상황을 암시한다. 또 山海經에 나오는 불굴의 상징인 전설적인 새 精衛의 모습을 묘사함으로써 漢민족의 전통을 보호유지하기 위하여 불굴분투하고 있는 士大夫를 상징하고 있다.¹²⁾ 擬古는 역대 중국 시문학에서 많이 출현하는 소재이지만 元代와 같은 상황에서는 弔古의 의미가 있다고 하겠다.

元代에는 이미 樹木이 군자의 상징적 초상화라는 것은 공인된 사실임을 알 수 있다. 元代 말기의 倪瓚(1301-1374)의 “六君子圖”(圖 8)는 黃公望이 畫題에서 “근경의 언덕의 古木은 서로 감싸주며 마주보고, 기울지 않으며 곳곳이 서있는 六君子”라고 부름으로서 근경의 枯木 여섯 그루가 사대부의 초상화를 상징함을 알려주고 있다.¹³⁾ 예찬 자신은 친구 廬山甫가 그림을 청해서 그렸노라고 自題에서 밝히고 있을 뿐이다. 고목은 웅장한 영웅의 모습도, 衆木위에 우뚝 서 있는 고아한 군자의 상징도 아닌, 암담한 사회 상황에서 서로 의지하며 정신력으로 고결함을 지탱하고 있는 문인들의 自畫像이다. 황공망의 화제와 또 그시대의 사회 상황에 대한 지식이 없이는 단순한 늦가을의 잎이 떨어진 枯木圖일 뿐이다.

元代 문인들의 몽고 지배에 대한 저항의 의도는 극히 은유적으로 표현이 되었고 특히 倪瓚과 같은 元代 후기의 작품에서는 古朴하고 平溫한 화풍이 출현된다. 文人들의 사회적 지위가 저하 되었을 때 오히려 독특한 文人畫風이 완성이 된 것은 그런 사회적 악조건이 문인들의 이

11) 劉因의 隱者적 성격에 대하여, F. Mote의 前掲 논문 pp. 212-229 참조.

12) “越鳥群飛湖漠濱 氣機千古見眞純 紆干風景今如此 故國園林赤暮春 精衛有情 太華 杜鵑無血到天津··聲聲解墜金銅淚 未言吳兒是木人” 『元詩選』, 中華書局, 1985, 初集一, pp. 172-173.

13) “···近看古木擁被庵 居然相對六君子 正直特位無偏頗.” 黃公望題. “六君子圖”에 대한 해설은, Wen C. Fong et al, *Images of The Mind*, The Art Museum, Princeton University, 1984, pp. 113-116 참조.

상을 재 정립하고 또 표현해야 한다는 필연성을 가능케 했다고 볼 수 있다. 대외적으로 감정을 표면에 노출시키지 않고 평정을 잃지 않는 文人의 기품있는 자세는—마치 여섯그루의 나무가 枯渴상태에서도 고고한 자태로 서있듯—그들의 화풍과 직결이 된다. 남송문인들의 구체적이며 낭만적인 그리고 羅稚川의 그림과 같은 感傷적인 초상화와는 대조되는 모습이다.

사회, 경제적 생활이 안정기에 접어든 명대 중엽에는 자연은 다시 작가 자신의 특유한 예술적 체험을 바탕으로 표현되었다. 따라서 고목은 도덕적 상징성 외에 久存한 연륜만이 만들어낼 수 있는 무한한 視覺的 변형(metamorphosis)을 제공하는 소재이었다. 문징명은 “虞山七星圖”(圖 13)의 題跋에서 나무의 모습을 보며 동물의 팔, 발톱, 물결치는 과도, 槍, 밧줄 등 무한한 형상을 파악하고 있다고 적고 있다.¹⁴⁾

정치적인 제재로 혹은 전통적인 사회적 관습으로 감정의 적극적인 표현이 억제된 때 상징적인 의미를 내포한 소재는 그 기능을 더욱 발휘하게 된다. 亡國의 비애와 祖國愛의 은유적 표현을 위한 소재로 고목이 어느때보다 적절히 사용된 시기는 明末清初이었다. 고목의 의미는 작가의 자화상에서 더욱 발전하여 조국을 상징하게 되었다. 倪元璐, 黃道周, 弘仁 등 明遺民 화가들의 고목도는 (圖 17, 18, 20) 마지막 명맥을 유지하고 있는 明 왕조의 諷刺畫 같은 성격을 띠고있다. 이들 그림의 畫題와 문예사조등의 조성배경에 관해서는 제 VI 장에서 회화양식의 분석과 더불어서 논의하도록 하겠다. 회화 양식 자체가 상징성을 내포하고 있기 때문이다.

위에서 살펴본 것 같이 각 시대의 詩와 題畫詩에서 나타난 고목의 의미는 도덕적 가치관 내지는 우주관과 결부되어 인물의 은유적인 초상화로서의 역할이 크다고 하겠다. 또한 古松은 일찍부터 용의 動態와 位相에 비교되었고 무한한 변이의 가능성을 내포한 회화적 소재로 간주되었던 것도 그 의미의 중요성의 일면이다. 고목의 상징성의 비중과 그 표현 양상은 사회적 상황과 밀접한 관계가 있다는 것을 알 수가 있는데 회화 양식의 분석에서 더 구체적으로 정의를 내려보기로 하겠다.

III. 唐宋代的 古木圖

산수화가 본격적으로 발전하게 되는 唐代에 고목이 독립된 주제로 부각되기 시작한 것은 문헌상의 기록으로 유추될 뿐 畫蹟이 없고 無名의 작가가 그린 唐代의 불교 幡繪의 한 과편으로 그 시대의 수목화의 화풍을 엿볼 수 있다(圖 1). 산수의 일부인지는 확실하지 않지만 두 그루의 커다란 고목이 서로 교차하고 있는 모습이다. 重墨의 윤곽선으로 묘사된 굵으며 휘어진

14) 이 그림의 분석은 Richard Edwards, *The Art of Wen Cheng-ming*, The University of Michigan, 1976, pp. 119-124 참조.

主幹과 그 끝에서 뻗어나오는 龍爪의 형상을 한 가지들, 그리고 細筆로 묘사된 幹皮등은 고목의 연륜을 잘 나타내고 있다. 六朝시대의 그림에서 볼 수 있는 樹木의 표현보다는 훨씬 사실적인 묘사일 뿐만 아니라 또 화면을 가득히 메우고 있는 것이 수목이 구도상의 주된 소재임을 알 수 있다. 顧愷之의 그림이나 南京 부근의 六朝墓에서 발굴된 竹林七賢을 그린 博繪에 나타난 수목의 묘사는 아직 개념적인 형태로 또 인물화의 배경이나 장면을 분리하는 형식적인 역할을 하고 있다. 앞에 인용한 張藻의 松圖와 관련된 題讚詩에 의거하면 장조도 변회 파편에 그려진 나무와 흡사한 굳건한 줄기와 뒤틀린 가지의 古木을 그린듯 하다. 그리고 古木의 久存한 모습은 하늘로 치솟는 박진감 있는 龍의 모습으로, 그리고 杜甫의 시에서 처럼 영웅의 모습으로 작가의 상상력에 편승하여 변형할 수 있음을 알 수 있다.

荊浩와 郭熙가 읊었던 君子之風의 古松은 회화에도 그대로 반영이 되기 시작하면서 山水畫가 人物畫대신에 중국화의 主流로 부각되기 시작하던 五代에 寒林圖의 典型이 확립된 듯하다. 대북 고궁박물관 소장인 郭熙의 “早春圖”에서 보듯이 大觀山水속에서도 노승은 마치 주인공인양 화면 중앙에서 高雅하게 正立하고있다. 특히 宋代의 模本으로 보여지는 傳 李成的 “寒林平野圖”(圖 2) 平遠을 배경으로 近景의 土坡위에 우뚝 서있는 고송 한두 그루가 장면 전체를 지배하는 주인공의 역할을 하고 있다. 唐대의 수목보다 가냘프고 고고한 기품을 지니고 있으며 추운 겨울 들판에서 움츠러들지 않고 곳곳이 서서 작은 나무들 위에서 군림하고 있는 모습은 바로 古松의 모습인 것이다. 五代之의 문인화가 李成(919-967)은 이러한 寒林圖를 그린 대표적인 화가로 기록되어 있고 그의 화풍은 이 그림과 같은 양식의 다수의 전칭작품에서 볼 수 있다. “寒林平野圖”에서 보이는 세필로 묘사된 松針, 蟹爪描, 사실적으로 묘사된 幹皮등의 樹枝법과 평원의 묘사는 郭熙의 그림, 특히 “조춘도”에 근접한 것으로 보아 五代之의 그림을 복송대에 묘사한 듯하다. 徽宗의 서체로 쓰인 題字가 명시하 듯 복송대에 이미 한림의 전형이 완성되었고 그 시원자를 이성으로 간주했음을 알 수 있다.

北宋때 출현한 또 한 유형의 古木圖는 이와는 대조적인 기법으로 蘇軾등 문인들에 의해 그려졌던 것 같은데 현존하는 작품이 없어서 알 수가 없다. 米芾이 “소식의 枯木의 가지는 용처럼 굽고 石皴은 굳고 怪奇한데 마치 그의 마음속의 울적함을 표현함과 같다.”¹⁵⁾ 라고 서술한 것과 같이 소식의 그림도 구존한 고목의 뒤틀린 가지를 묘사한 듯하고 특기할 것은 景物은 그 자체의 상징성 외에 작가의 기분을 표현하는 代替物로 간주되고 있다는 것이다. 즉, 주제의 상징성보다는 오히려 작가의 일상생활의 순간적인 감흥을 필묵으로 표현하는 것이 중시되고 있다. 자연과 예술에 대한 이와 같은 접근 방법은 송대의 詩에서도 볼 수 있었던 현상이었다.

미불의 서술에 의거하면, 또 當代의 화풍을 참작하면 소식의 古木圖가 사실적인 화풍이었을 것으로 짐작되지만 이론상으로는 대상의 충실한 묘사보다는 필묵의 운용과 작가의 감흥을

15) “...子瞻作枯木 枝幹虬屈無端 石皴硬亦怪奇奇無端 如其胸中盤鬱也。
”米芾, 『畫史』, 『美術叢書』(江蘇古籍出版社, 1986) 2冊, P. 12.

書法으로 표출하는 이른바 寫意를 목표로 하는 문인화의 발단으로 간주될 수 있다. 문인화풍을 계승한 다음 세대의 고목죽석도를 살펴보면 한림도와는 판이한 古木竹石圖가 북송대에 출현했음을 추측할 수가 있다.

金代의 王庭筠등의 文人화가의 幽竹枯槎圖는(圖 3) 마치 부분도인 것처럼 나무의 일부만 묘사되고 있는 극히 간략한 구도이고 나무主幹과 마른가지를 묘사하는 渴筆과 竹葉을 묘사하는 농묵은 흥미로운 대조를 이루고 있다. 대상의 形似를 유지하면서 필묵의 濃淡 輕重과 渴濕의 새로운 효과를 표현해 내는데 목표를 두고있다. 金代의 문인들이 북송의 文人書畫風을 계승했다는 측면에서 보면 王정균의 그림이 소식의 화풍과 무관하지는 않을 것이다. 金代에는 문인화풍만 아니라 이성-곽희풍의 寒林圖도 전승되었다.

한편 南宋에도 金代와 같은 문인화풍의 고목도가 牧溪등의 禪僧화가에 의해서 계승이 되지만 남송대에 더 주류를 이루던 화풍은 화원화가의 그림에서 볼 수 있다. 馬麟(13세기 초, 중엽활동)의 “芳春雨霽圖는(圖 4) 비가 개인뒤 고목의 가지가 거의 휘어져 냇물에 닿고 있는 정경이다. 樹木의 모습은 형호의 “古松讚”에서 읊은 “가지가 휘어져 물에 접해도 결코 같은 부류가 되지 않는다”는 君子의 자태가 아닌 폭풍우가 남긴 일순간의 자연현상의 흔적을 보여주고 있다. 남송의 작가는 자연을 觀照하며 인간사회의 위계질서를 파악하기 보다는 時空의 집약적인 상황을 묘사함으로써 극적인 현장감을 창출하고 있다. 우연한 자연현상에서 지극히 詩的이며 낭만적인 감흥을 받고 있는 것이다. 따라서 경물은 화폭의 분위기를 설정해 주고 있고, 작가의 감정은 경물을 통하여 전달하고 있다. 농묵으로 묘사된 근경의 수목과 담묵내지는 여백으로 처리된 원경의 극심한 대비는 무한한 공간감의 암시 뿐만 아니라 낭만적인 흥취를 돋우고 있는 기법이다.

南宋의 회화에서의 주제는 작가의 詩情이다. 때로는 그 詩情의 주인공이 화폭에 등장하기도 한다. 馬遠(1190-1220년대 활동)風의 “觀月圖”는(圖 5) 자연에 安着하여 소나무 가지 위의 허공에 달려 있는 寒月을 올려다보며 詩想에 잠겨있는 선비의 모습을 주제로 하고 있다. 遠景은 여백으로 남겨있기 때문에 더 많은 상상력을 동원하고 그 여백의 중간지점을 가로지르고 있는 古松의 가지는 屈蟠天矯의 자태이다. 古松의 뿌리는 左則 아래에서 시작하여 극심한 각도로 휘어 화폭의 테두리 밖으로 左出한 후에 그 가지 일부만을 화면안으로 다시 들여놓고 있다. 여기서 또한 무한한 공간을 암시하고 있고 작가는 그 일부만을 화폭에 담아 觀者의 관심이 인물에 집중하게 하였다. 古松은 역대의 君臣의 像을 떠오르게 하기 보다는 月出之景의 詩情을 돋구어 주는 한 그루의 고목이다. 날카로운 각도로 굴절하는 나무가지는 濃墨의 雙勾로 정확히 묘사되어 인위적인 느낌을 준다. 그래서 순간적인 時刻의 효과를 더 심화시키는 것이다. 時空의 相反되는 성격을, 즉, 무한한 공간안의 특정한 시간을 묘사하고 있다. 古松의 상징적 의미보다는 그 회화적 표현이 중시되고 있는 것이다. 당시의 시문학이 자연경물에서 받은 주관적인 감수성을 회화적으로 표현한 것과 같이 南宋의 회화는 자연현상을 詩的으로 표현하고 있다. 즉 南宋의 회화는 同시대의 詩가 景과 情을 결합시킨 것과 일맥상통한

다고 하겠다.¹⁶⁾

馬遠풍의 남송회화에서는 華北地方을 金에게 빼앗긴 喪國之痛의 표출보다는 오히려 여유있는 생활상을 볼 수 있다. 이는 中唐이후 부터 번영일로에 들어간 강남지역의 경제적 배경이 杭州로 천도한 이후 십여년 지난 후에는 憂國에 집착하기 보다는 歌舞를 즐기는 풍류생활을 가능케 한데 기인한다고 하겠다.¹⁷⁾ 傅 梁楷(1201-1204년경 활동)의 그림에서도 볼 수 있듯이(圖 6) 南宋의 산수화는 인물을 부각시킴으로써 초상화적인 성격이 강조되고 화면상의 古木은 장면의 서정성을 조성해주며 주제인물이 느끼고 있는 詩적 감흥의 간접적인 표상이다. 고목의 主幹은 우아한 자세로 휘어져 있고 그 위를 휘감는 枯柯와 바람에 휘날리듯 뺏어나가는 가지는 나무 아래에서 옷자락을 휘날리며 유유자적하게 소요하고 있는 인물이 주는 분위기에 상응한다. 南宋회화의 주인공은 文人이자 哲學家, 또 사회의 지도권을 영유하고 있는 官僚귀족, 즉 文-哲-政의 合一體이다. 이런 복합적인 文人의 자격은 元代부터는 사라지게 된다.

元代的 그림을 검토하기 전에 간과할 수 없는 것은 金과 南宋의 정치적 분계선이 문화상의 분계선이 아니었다는 것이다. 마원, 마린의 그림에서 볼 수 있는 낭만적이며 서정적 화풍이 金대의 그림에서도 출현되었고 또한 앞에서 언급한 대로 북송-금대의 문인화풍의 橫卷양식의 渴筆 古木圖가 牧溪같은 화가의 그림에서도 계승되었던 것이다.¹⁸⁾

IV. 元代的 古木圖

復古주의와 書法入畫法, 즉 서법을 화법에 적용하는 기법은 元代화단의 특징으로 간주하는 것이 보편적인 견해이다.¹⁹⁾

古木의 그림을 중심으로 검토해 보면 前代에서 유행하였던 한림도와 고목죽석도 외에 새로운 화풍이 출현되었다. 먼저 한림도의 경우에는 그 원형은 李成의 寒林平源圖 계통의 회화를 典型으로 하고있으면서 표현면에 있어서는 前代와 구별이 된다. 羅稚川의(1300-30년대할

16) 宋詩의 “情在景中, 景在情中”에 대해 葉朗, 『中國美術史大綱』, 上海人民出版社, 1985, PP. 296-301 참조.

17) 南渡이후의 생활상과 회화에 관해서는 倪再沁, 『宋代山水畫南渡之研究』 文史哲出版社, 1991 참조.

18) 華北과 華南의 문화교류에 관해서는 Marilyn Wong-Gleysteen, “Calligraphy and Painting: Some Sung and Post-Sung Parallels in North and South—A Reassessment of the Chiang-nan Tradition,” in Alfreda Murck and Wen Fong eds., *Words and Images*, 1991, pp. 141-172 참조. 金代의 회화에 관해서는 다음과 같은 글이 있다. 陳高華 『宋遼金畫家史料』, 文物出版社, 1984. Susan Bush “‘Clearing After Min Mountains’ and Chin Landscape Painting,” *Oriental Art*, no. 11/3 (1965), pp. 163-72; “Literati Culture Under the Chin,” *Oriental Art*, no. 15/2(1969), pp. 103-12. Stephen Little, “Travelers among Valleys and Peaks: A Reconsideration of Chin Landscape Painting,” *Artibus Asiae* 41, no. 4 (1979), pp. 285-308. 南宋풍의 金代 회화의 예는 *Selected Far Eastern Art in the Yale University Art Gallery*, Yale University, 1970, catalogue no. 72 참조.

19) 최근의 元代畫史연구 저서로는 다음과 같다. 『元四大家』, 대북고궁박물관, 1975년, 張光賓, 『元代書畫史研究論集』, 대만고궁, 1981. 陳高華, 『元代畫家史料』, 上海人民美術出版社, 1980.

동) “寒林歸鴉圖”는(圖 7) 五代-北宋의 寒林圖의 재현인 것처럼 보이지만 이전의 사실적인 묘사에 비해 훨씬 더 과장된 매너리즘적인 성향을 띠고 있다. 기형적으로 뒤뜰어진 主幹과 그 위에 새겨진 검은 樹穴들은 古木의 연륜을 묘사함과 동시에 나무의奇怪的 모습을 강조하고 있고 제II장에서 지적한 것처럼 설경의 까마귀 떼들은 한림도의 상징성을 더 한층 심화시키고 있다. 수묵농담의 심한 대조는 음산하고 황량한 분위기를 더 가중시키고 있으며 단순한 경물묘사의 차원을 초월해서 古法을 통해 암담한 사회상황에 대한 작가의 감정을 無聲으로 전달하고 있다.

예찬의 “六君子圖”는(圖 8) 元代初의 羅稚川의 그림과는 相異하다. 後者의 그림에서 전체의 분위기를 설정해주는 데 중요한 역할을 했던 重墨의 기법 대신에 예찬의 그림에서는 渴筆 위주로 그려져 있고 화면 전체가 최소한도의 경물의 구성으로 최대한도로 여백의 효과가 활용되고 있다. 이런 간결한 기법은 적막한 분위기를 조성해 주고 있는데 즉 北宋代에 정립된 文人서화론의 이상과 직결된다. 소식은 鍾繇와 王羲之의 서예를 讚하는 글에서 肅散簡遠이라고 評하면서 쓸쓸하고 한가로이 흠어져 있으며 간략하고 심원한 경지를 높이 평가한 것이다.²⁰⁾ 元代화가 예찬은 北宋代의 이론을 회화로 완성시키고 있다. 동시에 당시의 문인들이 처한 사회적 상황을 적절하게 표현한 것이다. 君子의 초상화로서의 古木의 상징성은 그대로 차용이 되었지만 새로운 것은 소재의 상징성 외에 표현기법의 상징성이 元代 이후부터는 중요한 요소로 작용하게 된다. 細筆重墨의 사실적 묘사보다 간략한 구도와 갈필의 필치로 작가의 意景을 마치글로 쓰듯 그림을 그리는 書法入畫法이 文人畫의 화풍이라는 것이 元代의 遺民화가들에 의해 완성이 되고 이후부터는 중국화단의 主流가 된다. 이러한 기법, 用空 즉 여백을 많이 남긴 구도와 惜墨 渴筆의 기법은 후에 明代 遺民들의 화풍의 한 특색으로 간주되고 있다.²¹⁾

소재의 의미 외에 필묵의 운용면에 새로운 변형을 꾀하는 문인화풍이 원대에 완성이 되고 또한 이에따라 입체적인 공간감보다는 짜임새 있는 章法上的 布置에 있어서도 새로운 변혁을 추구하였다. 문인화가 曹知白의(1272-1355) “雙松圖”는(圖 9) 李成-郭熙의 전통을 따라다고 하겠는데 元初의 李衍의 한림도와 마찬가지로 원경이 생략되어 있고 경물은 근경에 몰림으로써 평면감이 느껴진다. 냇가의 衆木틈에 우뚝 서있는 雙松은 古松이 상징하는 高雅正直한 군자의 기품이 유지된 것은 물론이고 작가의 섬세하고 폭넓은 필묵의 운용이 주목된다. 나무가지의 포치는 구도상의 균형과 조화를 추구한 듯 直立, 挺拔, 屈蟠 등 다양한 형태로 묘사되고 있다. 이전의 樹木圖보다 단순화된 외곽선은 사실적 묘사보다 구도상의 형식미를 추구한 데 기인한다고 하겠다. 羅稚川의 “寒林歸鴉圖”에서 느낄 수 있었던 感傷적인 면모보다는 자연에 隱居하며 墨戲에 전념하는 한 문인화가의 溫和淡泊한 품격을 읽을 수 있다.

王庭筠 風の 황권양식의 고목도는 元代의 郭界(1280-1335)의 幽篁枯木圖의(圖 10) 전형임

20) 『書黃子思詩集後』『東坡後集』, 卷 9. 劉國珪, 『蘇軾文藝理論研究』, 南開大學出版社, 1984, p. 142 에 수록.

21) 饒宗頤, 『至樂樓藏明遺民書畫』, 香港, 1975, 序文.

을 알 수 있고 형태는 단순화되고 경물의 布置는 의식적으로 雅趣를 꾀하고 있는 듯하다. 主幹은 활 모양으로 굽어 있으며 向左舒展하는 枯柯는 부드러운 곡선을 취하고 있다. 이전의 양식을 바탕으로 새로운 형식을 창조하는 것은 元代 이후의 화단의 중요한 양상이다.

위에서 살펴 본 것처럼 元代의 그림에서는 소재의 상징적 의미를 이용하여 작가의 의도를 표명하기도 하고 한편으로는 筆墨法 자체가 상징성을 띠게 된다. 그리고 元代에 와서 北宋의 문인화 이상이 다시 부활되고 재 정립된 데에는 몽고의 중국통일로 화북지방과 강남지방이 다시 교류하게 되어 金代에 보존되었던 북송문화가 다시 강남지방으로 유출된 것이 주요 인이 된다고 간주되기도 한다. 북송의 전통이 晉, 唐代의 문화와 함께 강남지역에 다시 영향력을 행사하게 된 데에는 燕京의 元朝廷에 십년간 入朝한 조맹부의 역할이 크다는 것도 현대 미술사가의 견해이다.²²⁾ 조맹부가 강남으로 다시 돌아올 때 북송과 북송 以前의 회화전통에 대한 지식뿐만 아니라 古畫를 가져오게 되고 이로 인하여 강남의 문인들은 남송이전의 문화에 접하게 되었다는 것이다. 즉 復古主義와 書法으로 畫法을 삼는 등의 諸 경향은 조맹부가 적극적으로 시도하기 시작했고 元末에 완숙기를 맞이하고 後代화단에 지속적인 영향을 준 것이다. 조맹부의 「雙松平遠圖」에서는(圖 11) 과연 이전과는 다른 기법 즉 書法의 필법으로 묘사된 老松을 볼 수가 있고 五代-北宋대의 한림도의 재해석이라고 하겠다.

元代 文人들의 비교적 자유스런 문예활동이 가능했던 것은 몽고의 지배정책의 성격에도 기인한다. 江南의 문인들이 정치에 참여하지 않는 한 문예활동을 하는 데 통제를 하지 않았고 또한 몽고 왕실 내부에서의 끊임없는 왕권 다툼으로 효율적인 식민지 통치가 어려웠던 것으로 간주된다.²³⁾ 원대를 기점으로 해서 文人畫가 화단의 주류가 되고 또 문인화의 성격과 정의도 변화하게 된다. 古木圖가 문인화와 밀접한 관계가 있고 또 이러한 화단의 변화를 반영했으므로 明代의 고목도를 검토하기 전에 문인화의 정의에 대해 잠시 살펴보기로 한다.

士人畫란 용어는 소식이 처음으로 사용하면서 정의를 내리기 시작했고 단순히 畫工의 그림에 비유해서 화격을 높이 평가하는 정도에 그쳤다.²⁴⁾ 그후 元代부터는 文人畫의 作家에 대한 정의가 내려지게 되었다. 조맹부가 錢選에게 士大夫畫의 정의에 대해서 질문했을 때 전선은 “사대부화는 隸家畫이다” 라고 답했고 이에 조맹부는 “그렇지만 王維, 徐熙, 李公麟 등의 사대부의 그림을 보면 高尚할 뿐만 아니라 傳神을 취했다” 라고 반박했음이 기록으로 전해진다.²⁵⁾ 직업화가의 그림이 아닌 餘技 화가가 그린 그림 즉 “行家”가 아닌 “隸家”(혹은 隸家와

22) Chu-tsing Li, *Autumn Colors of Chiao and Hua Mountains: A Landscape by Chao Meng-fu*, Artibus Asiae Supplementum, vol. 21, 1964, p. 21 과 Marilyn Wong-Fu, “The Impact of the Re-unification: Northern Elements and Their Relation to Early Yuan Litterati Culture,” John D. Langlois, Jr. ed., *China Under Mongol Rule*, 1981, pp. 371~433 참조.

23) 몽고의 중국 지배 정책에 있어서의 법제도에 관해서는 John D. Langlois, Jr. “Law, Statecraft, and the Spring and Autumn Annals in Yuan Political Thought,” Hok-lam Chan and Wm. Theodore de Bary, eds., *Yuan Thought*, pp. 89~152 참조.

24) 蘇軾, “跋漢傑畫山.” Susan Bush의 前掲논문 p. 29에 인용, 해석.

25) 조맹부와 전선의 대화와 行家, 隸家에 대한 고찰은, 啓功, 「戾家考—談繪畫史上的一問題」, 『故宮博物院院刊』, 1963/4, pp. 44~47 참조.

漢語 同音인 “戾家”)의 그림, 다시 말하면 전문성이 없는 그림이라는 것이 바로 元代의 보편적인 文人畫에 대한 개념이었던 것 같다. 반면 조맹부는 高尚한 품격과 전통적인 창작법칙인 以形傳神을 기준으로 士大夫畫의 정의를 내렸다. 원대의 文人畫가 전선이 지적한 데로 아직 隸家적 접근방법과 특성을 내포했다고 하면 명대에 이르러서 성격이 달라짐을 지적할 수가 있는데 다음 장에서 다시 논의하도록 한다.

V. 明代의 古木圖

朱元璋이 천하를 통일한 후 한세기동안 억압당했던 漢人 지식계층들은 또 다른 불리한 국면에 처하게 되었다. 농민 출신인 明太祖 주원장은 강력한 전제 체제를 강화하는 정책에 주력하는 반면 문인들의 高尚한 취향이나 형이상학적 지식 전개 활동에 압박을 가하고 그의 과격한 성격은 중앙집권체제의 확립에 걸림돌이 되는 문인들, 특히 강남지역의 문인들을 탄압하거나 거침없이 숙청을 했다. 그의 왕권 획득에 기여를 한 친구, 친족까지도 숙청대상의 예외가 아니었다.²⁶⁾ 억압정책과 더불어 작가의 자유로운 문학적 발휘를 불허하는 八股文이라는 새로운 문체를 규정한 과거시험등은 고전에 능통한 기존의 지식계층보다 평민 계층에 유리하게 작용하여 적어도 明初의 수십년 간은 강남지역의 전통 사대부 출신들에게는 元代에 비해 등용문이 넓혀지지 않았다고 하겠다.²⁷⁾ 明太祖 이후에도 江南문인들에 대한 차별정책은 완전히 소멸되지 않았고 1425년에는 任官할 수 있는 강남인들의 할당수가 책정되기까지 했다.²⁸⁾

이런 사회적 상황하에서 文人들은 또 다시 문예활동에만 전심하게 되는데 이런 餘技적 생활을 가능케 해준 중요한 요소 중의 하나는 앞에서 언급한대로 江蘇省과 浙江省의 부유한 경제력이었다. 비옥한 농토에 목면등의 생산으로 이 지역은 明代에 와서 최고의 경제적 번영을 누리게 되었고 이와 더불어 문화의 중심지로 확고 부동한 위치를 차지하게 되면서 특히 蘇州는 문인화가들의 결성 지역이 되었다.²⁹⁾ 반면에 정치중심지인 북경지역은 왕권 계승을 둘러

26) 明初 주원장의 治世정책에 관해서는 F. W. Mote, "The Transformation of Nanking, 1350~1400," G. William Skinner ed., *The City in Late Imperial China*, Stanford University Press, 1977, pp. 101~153 참조. 주원장의 지식층들에 대한 탄압과 숙청에 관해서는, F. W. Mote, *The Poet Kao Ch'i*, 1336~1374, Princeton University Press, 1962와 Ku Chieh-Kang, "A study of Literary Persecution During the Ming," trans. by L. C. Goodrich, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, III(1938), 254~311 참조.

27) Tu Ching-i, "The Chinese Examination Essay: Some Literary Considerations," *Monumenta Serica* 31(1974~75), 393~406 참조. 또 明代문학의 대중화를 피력한 Yoshikawa Kojiro, *Five Hundred Years of Chinese Poetry, 1150~1650*, Princeton University Press, 1989 참조.

28) Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting*, Harvard-Yenching Intitute, 1971, pp. 151~152.

29) 蘇州지역을 중심으로 한 남방지역의 경제적 발달상황에 관해서는 錢穆, 『國史大綱』, (臺北) PP. 505-533와 傅衣凌, 『明代江南地主經濟新發展的初步研究』上冊(1968). 소주지방의 문인화가들의 결성과 활동에 대해서는 Marc F. Wilson and Kwan S. Wong, *Friends of Wen Cheng-ming: a View from the Crawford Collection*, China House Gallery, 1975 참조.

싼 끊임 없는 책략과 宦官의 횡포로 明代중엽에 이르면 조정의 권력은 환관의 손에 들어가게 되고 결국은 明의 멸망의 주요 요인중의 하나로 작용하게 된다. 明代는 어느 시대보다 專制政治와 감찰관(察官, 言官)을 중심으로 한 관료정치 또 황제를 둘러싸고 벌어진 관료와 환관의 대결로 특징 지어진다.³⁰⁾

이러한 諸般 여건이 관료직에 대한 기회 뿐만 아니라 열성을 감소시킨 듯하다. 吳門畫派의 창시자인 沈周는(1427-1509) 博學이었음에도 불구하고 평생관료의 길을 택하지 않고 詩畫에 전념했다. 그가 66세(1484년)에 그린 “三檜圖”를(圖 12) 보면 그의 예술의 진면목이 드러나 있다. 橫幅에 전나무의 일부분이 그려져 있는 것이 객관적인 寫生圖의 느낌을 준다. 깊게 홈이 패인 기둥, 뒤틀린 나무가지 그리고 새로 돋아난 點葉 등은 老樹의 특색이 잘 표현된 과장 없는 사생도이다. 中鋒의 필선과 濃墨은 중후한 느낌을 주고 구도도 기교를 부린 흔적이 없다. 결과적으로 안정되고 꾸밈없으며 욕심부리지 않은 한쪽의 진솔한 古木圖이다. 동시에 이런 회화기법을 통하여 작가 沈周가 드러난 것이다. 학문과 회화에 정통하고 안정된 생활을 누리면서 出仕에 욕심이 없는, 칠순을 바라보고 있는 한 문인의 초상화이다. 더 나아가서는 경제적인 번영을 누리면서 단순 간결한 이상을 추구하는 明代中엽의 蘇州지역의 사회상을 반영한 그림이다. 독특한 필묵법을 통해 경물의 묘사 외에 작가 자신의 意景을 표현하는 심주의 作畫法은 元代회화의 맥락에서, 더 소급하면 北宋의 文人화론에서 그 始原을 찾을 수 있다. 화풍상에 있어서도 蘇軾-王庭筠-郭畀의 회화의 연장선 상에서 이해될 수 있다. 明代의 특징이라고 한다면 古法을 이용하면서도 생생한 현장감을 창출한다는 점이다. 이로써 작가의 개성은 표면화되고, 自我의 표출은 明清代 화단의 주요 관건이 된다.

심주의 제자 文徵明의(1470-1559) “虞山七星圖”도(圖 13) 횡권양식의 부분도 형식으로서 그 원형은 심주의 그림과 같음을 알 수 있다. 그러나 문징명의 古木은 복잡한 구도, 다양한 형태의 나무가지 등 사생의 차원을 넘어선 작가의 재구성임을 알 수 있다. 심주와는 다른 細筆의 기법으로 古木의 형상이 사실적으로 묘사되고 있는 반면 古木의 연륜을 과장하는 듯한 사방으로 뒤틀린 가지의 굴절과 이를 돋보이게 하는 濃墨의 點葉은 점과 선으로 구성된 평면적이며 추상적인 형태를 창출하고 있다. 斜線으로 뻗은 가지들은 전진과 후퇴 또 역전의 끊임없는 울동감을 자아내며 작가가 古木에서 받은 감흥을 강렬한 필묵의 교향악으로 전달하고 있다. 나무의 형태를 따라 그어진 숙달된 갈필의 선들은 입체감과 명암의 묘사 뿐만 아니라 울동감을 더해주고 있다. 문징명은 自題에서 조맹부의 화풍을 따랐다고 밝히고 있듯이 전통적인 소재와 양식에서 출발했지만 경물에서 받은 자신 특유의 구체적 또는 추상적 감흥을 시각적으로 표현하는 과정에서 개성적인 화풍을 창조하고 있다.

科擧에서 거듭난 실패를 본 것은 문징명의 傳記에서 잘 알려진 부분이다. 54세때 개인적인

30) 明代의 감찰관 제도에 관한 논문은 Charles O. Hucker, “Confucianism and the Chinese Censorial System,” in Arthur F. Wright, ed., Confucianism and Chinese Civilization, Stanford University Press, 1975, pp. 50-76.

추천을 받아 翰林院待詔로 임관하게 되지만 조정의 부패에 염증을 느끼고 3년후에 자발적으로 辭職하고 귀향하였다. 그리고 여생을 詩書畫 활동에 전념하게 됨으로써 기법상으로 行家의 경지에 도달하게 되는 원동력이 되었다고 볼 수 있는데 이런 일면은 明代의 文人화가들의 작품 활동을 특징지어주는 양상중의 하나인 것이다.

沈周는 자신이 倪瓚을 倣한 그림에서 跋하기를, 자신의 그림이 元代的 文인화가의 簡한 필법을 따르려고 했지만 그것을 구현하기는 힘들다고 고백했다. 이 글을 기록한 문인 何良俊도 (1506-73) 심주의 그림이 예찬에 비해 번잡하고, 또한 아름답지만 太行하다는 평을 했다.³¹⁾ 즉 기법면에서 士人의 경지를 초과해 직업화가에 견줄정도로 太能하다는 의미이다. 심주와 하량준의 글은 단순히 謙遜한 語句가 아닌, 극도로 심세해지고 일종의 매너리즘적 성향을 띠게 되는 當代 化단의 경향을 진솔하게 평한 것이다.

明代 중엽에 이르면 심주나 문징명의 예와 같이 전통적인 士大夫화가의 사회적 신분이 관료-문인-화가에서 문인-화가 위주로 변모하게 되는 경우가 보편적이었다. 또한 표면상으로는 文人화가의 신분으로 처신하고 또 대우받으면서도 실제로는 그림에 대한 사례를 수락하는 경우가 대부분이었다. 기법 修養면에서도 行家和 隸家の 구별이 불분명해지기 시작하였다. 회화활동이 단순히 餘技적 활동이 아닌 傳業이 됨에 따라 당연히 초래된 결과이었고 따라서 화가의 신분적 배경에 대한 지식이 없이 “士人畫”를 관별한다는 것은 점점 힘들게 되고 특히 文氣 혹은 士氣라는 개념도 극히 주관적인 비평기준으로 되었다. 급기야는 명말에 董其昌이 화풍의 流派와 작가의 신분을 연결시켜 이론상으로 정립시키지 않았다면 文人畫의 정의는 추상적인 개념으로만 殘存했을 것이다.

문징명의 그림에서는 변화 무쌍한 고목의 형태, 渴筆과 點筆의 대비로 강렬한 시각적 이미지를 창출하는데 그렇다고 순수한 추상적인 필묵의 운용과 형태미만 추구한 것은 아니다. 전통을 의식하면서도 단지 대상의 형태는 작가의 知覺에 따라 변모할 수 있다는 가능성을 제시한 것이다. 회화작업이란 작가 개인의 주관적인 감수성의 전달 수단이라는 문인화 이상이 한층 더 구체화된 것으로도 해석할 수 있다. 이러한 화단의 변화는 어떻게 초래된 것일까?

중국의 역대 왕조는 각기 특색있는 사상체계를 전개했다. 周代의 제자백가사상, 漢代의 유가, 노장사상, 토착종교등을 혼합한 종합적인 사상체계, 六朝와 唐시대의 불교사상의 內國化, 그리고 宋代의 주자학을 예로 들 수 있고 明代는 王守仁(1472-1529)의 心學이 대표적이라고 하겠다.³²⁾ 작가의 知覺에 따라 대상의 存在有無와 형태가 규정지어 질 수 있다는 개념은 心學의 사상체계이다. 朱子學이 정립한 우주만물에 내재하는 불변의 질서, 즉 理學論과는 대조적인 개념으로, 주관적이며 가변적이다. 이런 주관적인 사상체계의 전개에 따라 明代의

31) “石田畫一小卷是學雲林者…後跋尾云‘此卷倣雲林筆意爲之 然雲林以簡 余以繁 夫筆簡而意盡 此所以難到也.’ 比卷畫法稍繁 然自是佳品 但比雲林覺太行耳.” 何良俊, 『四友齋叢說』, 卷 29. 啓功의 前掲논문, p. 45 에 인용.

32) William Theodore de Bary, ed., *Self and Society in Ming Thought*, Columbia University, 1970, Introduction 참조.

화풍이 그 이전과는 다른 양상을 띠게 된 것이다.³³⁾ 心學은 다음 세대에 일제히 싹튼 극히 개성적인 지적운동에 직접적인 영향을 미치게 되었다.

왕정균, 광비의 그림이 부분묘사가 적당히 생략된 古木의 본질적인 모습을 드러내었다고 하면 문징명의 그림은 집중적인 관찰후에 이루어진 극도로 세밀한 묘사임과 동시에 화면상의 전체적인 結句는 추상적인 리듬을 추구하고 있다.

주관적인 감수성의 표현 수단으로서의 회화활동은 吳門畫派에 국한된 것은 아니었다, 明代의 兩大화파중의 또 하나인 浙派화가들에게도 당시의 사상적 조류는 波及되었다. 심주의 同年배인 史忠의(1437-1520년 간 활동) 그림에서는 古木의 형태가 다 해체된 모습을 보여주고 있다(圖 14). 근경의 언덕위에 우뚝선 古木은 五代-宋代 회화전통을 배경으로 하고 있지만 그 표현면에 있어서는 前代와 구별된다. 마치 자유분방한 작가 자신의 생활상이나 作畫 당시의 감정상태를 표현한 듯 거칠고 자유롭게 運用한 필선은 화면상에 어지럽게 흩어져 있다. 사실성과 추상성의 교묘한 평형이 깨어지려고 하는 상태로 대상의 객관적 묘사보다는 작가의 心境의 표현이 그림의 주제로 부각되고 있다. 以物傳神 혹은 書法入畫의 관점에서 볼 때 文人畫의 이상과 맥을 같이하고 있다고 하겠지만 平淡, 自然, 中和의 意趣는 狂態邪學派의 그림에서는 구현되지 않은 것 같다.

寒林圖의 전통도 明代에 지속적으로 계승이 되었다. 明初의 道學家 吳伯理의(14세기 말엽-15세기 초엽활동) “虬松圖”는(圖 15) 宋代그림으로 판별될 정도로 섬세하고 사실적인 화풍으로 묘사되어 있다. 꿈틀거리는 자태는 元眞과 荊浩가 노래한 赤龍의 모습이며, 울퉁불퉁하게 주름잡힌 노송의 주간을 묘사하는 떨리는 필선과, 四出하는 松針을 그리는 濃墨細筆과 淡墨暈染 기법은 광희의 필법을 전승했다. 이 그림에서 明代중엽의 화단을 예견할 수 있는 것은 한 그루의 老松이 마치 휘어질 듯한 主幹에 지탱되어 화면 전체를 가득히 메우고 있는 모습이다. S字的 곡선을 이루며 휘어진 소나무는 다분히 과장된 動物적인 울동감을 창출하고 있다. 문징명과 같이 吳伯理도 古木의 metamorphosis의 가능성에 沒我된 경지에 도달한 듯 하다.

VI. 明末清初의 古木圖

晚明은 대략 明朝멸망의 시발점이라고 간주되는 萬曆연간(1573-1619)부터 설정된다. 사치 향락에 몰두하는 만력대제의 재위시 조정의 전권은 환관의 손에 들어가게되고 이들의 책략으로 인한 정치부패, 재정고갈, 지주와 지식계층에 대한 핍박등은 사회전체에 불안과 위기감을 조성하는 주요 원인이 되었다. 이와 더불어 明代사회에는 북방의 흉수와 기근, 농민의 봉기,

33) 畫風史의 변화를 思想史의 전개와 직결시켜 논술한 글로서는 Ju-hsi Chou, “Ming Idealism and Landscape Painting,” *Phoebus: A Journal of Art History* 1(1978), 75-80.

국경지역의 외세의 위협등 시대의 종말을 예고하는 증상들이 출현하기 시작하고 경제적으로 번영을 누렸던 강남지역도 홍수와 과다한 세금징수로, 또 남쪽해안은 왜구의 침입에 시달리게 되었다.

1644년 李自成的 봉기로 북경이 함락하고 이어 만주가 入京한후 明朝의 잔여세력은 1662년 雲南에서 패할 때까지 동남방 지역에서 일련의 정권을 건립하며 만주에 대항하였다. 1644년에서 1662년까지의 명-청 과도기였던 南明은 명 遺民들의 喪國의 좌절과 명조부흥의 희망으로, 저항과 단념이 교차되는 시기였다. 康熙대제(1662-1722) 연간에는 淸사회가 점차적으로 안정된 사회로 安着되었다.

明末의 봉건사회의 정치 사회적 병폐의 와중에서도 개인의 차원에서 혹은 결성단체로서의 지적운동은 어느 때보다 활발히 興起하였다. 역사-전통의 재평가와 정부부패에 대한 척결정책 그리고 사회 근대화 정책등을 목표로 결성된 이들 정치-문화단체와 개인운동의 공통점은 역사상 가장 강렬한 私見의 표출이라는 것이다.

그중에서 만력연간에 활동한 李贄는(1527-1602) 전통 주자학과 도덕관념에 이의를 제기하고 역대 功賢들에 대한 재평가는 물론이고 당대의 위선적인 사회풍조의 비평도 서슴치 않았다.³⁴⁾ 현대 史學家에 의해 부활되기 이전까지는 비평의 대상이었던 이지의 출현은 明代사회 정치제도의 부패를 더 한층 의식시켜줄 뿐만아니라 그의 사상체계는 적극적인 사회참여를 주장하는, 그 당시로는 수백년을 선행했던 근대 사회이론이라고 하겠다. 擬古사상의 배경과 개인의 독자적인 性情이 도덕관념을 지배하는 요소이어야 한다는 입장과 또 봉건적인 도덕관념 하에서 상실된 “童心”을 찾아야 한다는 주장이 관철된 “동심설” 역시 그 시대로서는 파격적인 창작이론이었다.

개성해방을 기저로 하는 사회문학운동은 그시대 문화전반에 지대한 영향을 미쳤다. 이지의 후학들인 袁씨 3 형제-宗道(1560-1600), 宏道(1568-1610), 中道(1575-1630)-로 구성된 公安派는 그 대표적인 예이다. 湖北성 公安을 근거지로 발단한 공안파의 창작이론은 문학작품은 희노애락등, 一個人의 독자적이며 진솔한 체험과 욕망인 “性靈”을 표현해야 한다는 것이다. 더불어, 가식적이 아닌 “真人”, “眞聲”, “眞文”을 강조하는 公安派의 문학이론은 李贄의 창작론과 상통한다 하겠다.³⁵⁾

李贄와 公安派의 문학론이 완전히 일치하지는 않았지만 공통점은 自我의 표현과 변혁의 추구이다. 따라서 儒家전통인 “溫柔敦厚” 혹은 “中和” 미학사상에 이의를 제기하고 古典을 비

34) 李贄에 관한 저서와 논문으로는 Hok-lam Chan, *Li Chih (1527-1602) in Contemporary Chinese Historiography*, New York, 1980. 葉朗, 「李贄의童心說」, 『中國美學史大綱』, 上海人民出版社, 1985. pp. 336-339. William Theodore de Bary, “Individualism and Humanitarianism,” in *Self and Society in Ming Thought*, pp. 145-225.

35) 공안파의 문학이론에 관해서는, Jonathan Chaves, “The Panoply of Images: A Reconsideration of the Literary Theory of the Kung-an School,” in Susan Bush and Christian Murck eds., *Theories of the Arts in China*, Princeton University, 1983, pp. 341-364.

관하며復古주의 사상에 반기를 들었다.³⁶⁾

士大夫로 결성된 지적사회 단체로는 東林書院이 있다. 강소성 無錫에 위치한 동림서원을 근거로 결성된 정치, 문학적 성격을 띤 이 단체는 정부의 부패와 특히 환관의 횡포적결을 표적으로 삼았으나 급기야는 환관에 의해 1627년에 해체되었다. 후에 논의할 文人 倪元璐(1594-1644)와 黃道周(1585-1646)도 東林의 구성원이었다.

이 외에도 復社운동 등을 비롯하여 明末에 일제히 興起한 다양한 反전통, 反봉건적인 人文-政治-社會 新思潮은 淸初에 까지 지속되었다. 만주정부에 격렬히 저항했으며 역사철학자로 더 잘 알려진 王夫之(1619-1692)의 詩論에는 그의 美學사상이 표명되었다.³⁷⁾ 情景說과 現量說을 통하여 詩는 감정을 표현하는 것이며 구체적인 景物의 묘사를 통해 情을 표출하고 또 감정을 경물에 이입해야 한다는 “景中生情, 情中含景, 故曰, 景者情之景 情者景之情也”의 情景統一說을 주장하였다. 또한 詩란 現在를 소재로 해야한다고 주장하며 역대의 고전시문학을 비평하였다. 王夫之도 역시 명말의 反전통주의와 개성주의 思潮의 범주에 들고 있지만 사회비판보다는 情感을 중시하는 낭만적인 성향이 짙다고 하겠고 南宋代의 문학과 회화의 분위기를 무관하지 않다.

적극적인 自我 표현의 결과는 보편적인 성향과 대조를 이루게 된다. 吳彬의(1583-1626년 경활동) “嬌梵針提는(圖 16) 古木의 뒤틀린 枯柯가 인물의 寶座역할을 하고 있는데 바위 혹은 구름의 모습도 암시하면서 극히 모호한 형태와 또 기괴한 분위기를 조성하고 있다. 李贄의 철학이 當代에 쉽게 흡수되지 못했던 것처럼 단상이었던 吳彬의 그림도 당시 화단에서 이질적인 모습이었을 것이다. 왜곡된 형태를 통하여 전통 소재기법에 대한 작가 자신의 해석을 표명한 것이다. 李贄는 문학적 언어를 통해서, 吳彬은 시각적 언어를 빌려 강렬한 개성표현을 시도했다.

당시 明末화단의 주목할 변화는 南北宗說의 제창이다. 南北宗說의 창시자와 그 공적에 대해서는 끊임없이 찬반론이 제기되고 있지만 지대한 회화사적 영향력을 해오고 있는 것은 사실이다.³⁸⁾ 제창자로 제일 지목받는 동기창은 전통의 大集成과 전통에 대한 작가 자신의 재해석과 변형을 주장한다. 작가에 의한 변형도 자아해방이라는 문예사조와 같은 맥락에서 主視될 수도 있다. 하지만 동기창의 회화에서 감지할 수 있는 변형은 전통의 범주안에 안착하고 있다. 그가 자주 倣한 예찬 양식의 산수도를 보면 전체적인 구도면에서 앞에서 논의한 예찬의 “六君子圖”와(圖 8) 相同한 점이 많다. 하지만 동기창의 그림에서는 同類의 적막감은 느껴지지 않는다. 근경의 언덕에 서 있는 나무들은 소외된 君子의 초상화라기보다 화면상의 형

36) 明末淸初의 미학사상에 관해서는 葉朗, 『中國美學史大綱』, pp. 321-356 참조.

37) 王夫之에 관한 글로는 Ian McMorran, “The Patriot and The Partisans: Wang Fu-chih's Involvement in the Politics of the Yung-li Court,” in John D. Spence and John E. Willis, Jr., eds, From Ming to Ch'ing, eds., Yale University, 1979, PP. 133-166. 葉朗, 「王夫之의美學體系」, 『中國美學史大綱』, PP. 451-487.

38) 張運, 古原宏伸篇, 『文人畫與南北宗』上海書畫출판사, 1988의 다수의 관계 논문 참조.

식적인 구성요소이다. 대 官僚이자 문인서화가였던 동기창은 소재의 情적인 시사성보다는 전 통회화속의 景物을 빌려 美的 재구성을 시도한 것이다.

明末清初의 과도기에 활동한 화가들 중에 특히 亡國에 대한 喪念이 강했던 사람들에게는 古木과 같이 상징성의 비중이 큰 소재가 자주 다루어 졌다. 倪元璐(1594-1644)와 黃道周(1585-1646)는 明朝의 관료이었으나 두사람 다 東林의 구성원이었고 明朝에 대한 강렬한 충성심으로 인하여 각각 자살하거나 만주정부에 의해 처형되었다.³⁹⁾ 예원로는 그가 가담했던 東林書院의 목표와 마찬가지로 정부재정과 군대개선에 대한 청원서를 황제에게 제안하기도 했으나 이미 실천의 희망보다는 明朝멸망을 예견했던 듯하다. 그의 “松石圖”는(圖 17) 가지만 몇개 앙상히 남은 소나무와 깊게 침식된 바위를 그리고 있다. 明朝를 풍자하는 듯 소나무는 여지없이 고갈된 상태이고 耐久力의 상징인 바위도 마치 생명력이 다한 해골의 형상을 하고 있다. 소나무는 骨을, 또 바위는 본연의 자태를 아직도 유지하고 있다는 냉소적인 畫題에서 松石圖가 단순한 경물의 묘사가 아니라는 것을 보충 설명하고 있다. 갈필과 여백을 이용한 기법은 宋遺民 화가의 그림에 직결될 수 있지만 明유민의 그림에서는 작가의 좌절감이 더 赤裸裸하게 표현되어 있다. 中和의 音階를 초과한 예원로의 그림은 당대의 文-社思潮에 비추어 이해할 수 있는 것이다. 倪瓚의 “六君子”는 고갈된 상태에서도 평정을 유지하고 있는데 비하여 예원로의 松은 처절한 모습으로 생명만 부지하고 있는 모습이다.

黃道周의 “松石圖”도(圖 18) (1634 년작) 역시 왜곡된 소나무의 형태와 “化石(소나무를 지칭)도 知覺이 있다”는 화제로 작가의 심정을 표현하고 있다.³⁹⁾ 화면 上下를 뺏치고 있는 극도로 세장한 소나무를 통하여 명이 멸망하기 10년전 1634년에 이미 작가는 마지막 안간힘을 쓰고 있는 明朝의 終日을 예시하고 있는 듯하다. 갈필로 묘사된 세장한 줄기와 圖式的인 송침의 문양은 의도적으로 古拙性을 구현하고 있는 듯하다. 소재의 의미와 더불어 회화양식도 작가의 의도를 상징적으로 표현하는 수단이 되고 있다.

왜곡적인 기법뿐만 아니라 復古風도 자아표현의 중요한 수단으로 쓰여졌다. 明遺民으로서 왕조 멸망후에 佛僧의 길을 택한 陳洪綬의(1599-1652) 1635년 작품 “松下高士圖”는(圖 19) 그의 사회관을 반영하는 듯 냉소적인 요소가 내포되어 있다. 隱者를 상징하는 전통적인 소재로써 배경을 唐代의 청록산수화기법으로 처리하고 있다. 唐代 회화의 古拙성을 강조하면서 장식적이며 비사실적인 배경을 설정하고 한편으로 거기에 등장하는 인물은 관중을 직시하고 있는 모습으로 현실의 공간을 공유하고 있는 모습이다. 인물과 배경의 時空상의 불협화음은 인물의 모호한 표정과 더불어 奇怪한 분위기를 조성한다. 자화상적인 등장인물과 화면전체의 분위기는 작가 자신의 현실에 대한 냉소적인 視覺과 懷古의 恨을 표현한 듯하다.⁴⁰⁾ 古松은

39) 倪元璐와 黃道周의 작품 해설은 James Cahill, *The Distant Mountains*, 1982, pp. 160-163 참조.

40) James Cahill은 이 작품을 분석하면서 화풍양식을 은유법으로 사용했다는 평을 한다. James Cahill, “Ch'en Hung-shou: Portraits of Real People and Others,” in *Compelling Image*, Harvard University Press, 1982, pp. 106-145. Wen C. Fong은 회화에 있어서의 복고주의를 고전적인 복고주의와 원시적인 복고주의로 구별지었다. Wen C. Fong, “Archaism as a 'Primitive' Style,” Christian F. Murck ed., *Artists and Traditions*, Princeton University, 1976, pp. 89-109.

織造한 문양처럼 평면성을 유지하고 있으며 動態의 암시가 결여되어 있고 마치 무대장치 같은 느낌을 준다.

역시 明遺民 문인화가인 項聖謨도(1597-1658) 古木의 은유법을 자주 도용했다. 1649년에 그린 “風號大樹圖”는 夕陽의 별판에 외로이 서있는 나무의 자태에서 국가의 멸망에도 굳건한 자세로 지탱하고 있는 明 왕실을 상징했다고 볼 수 있다.⁴¹⁾

1645년 南明정부가 주둔했던 南京이 함락된 후 出家하여 法名을 얻은 弘仁은(1610-1664) 만주에 대한 분노와 저항정신이 투철했던 明遺民 화가이다. 그의 1660년작 “豐溪山水圖”는 (圖 20) 수직으로 가지가 구부러진 老松 한 그루가 절벽에 가까스로 매달려있는 모습을 그리고 있다. 이러한 풍경은 홍인의 출생지인 安徽省에 있는 黃山에서 흔히 볼 수 있는 實景인 동시에 老松의 상징적 의미가 십분 활용된 그림이다. 또한 갈필의 필선, 최대 공약수적인 간결한 구도로 구성된 산수화 양식은 바로 홍인이 흠모하던 元代의 예찬의 화풍이고, 화공자체가 몽고와 결탁하지 않았던 지조높은 예찬의 정신을 상징하는 것이다. 南明이 南方에서 아직 연명하고 있는 동안은 한가닥의 희망을 품었던 것 같다. 명조를 상징하는 老松은 아직도 절벽에 매달려 있고 “봄비가 지나간 후에 幽禽은 가지위에 보금자리를 찾는다”고 題詩는 적고 있다. 1662년 南明마저 멸망한 뒤 2년후에 홍인은 他界했다.

明유민 중에서 제일 개성적인 화풍을 창출한 화가는 石濤와(1641-1710년경) 朱耷(八大山人, 1626-1705년경)이다. 석도의 기년작중 최후의 작품인 1707년작 “金陵懷古冊”은 (圖 21) 화제에서 밝히듯 金릉(南京) 방문중에 청룡산 산상의 六朝시대부터 서 있는 한그루의 나무를 본 기억을 그린 것이다. 천년동안 천둥번개 속에서도 쓰러지지 않고 지탱해온 나무에서 끈질긴 지구력을 감지한 것이다. 만주정부의 유화정책으로 안정적인 국면으로 접어들은 康熙연간에 그려진 이 그림은 정치적인 생존의 은유보다는 인간과 자연의 승-이라는 소재의 더 근본적인 의미에 접근하고 있다. 자연현상에서 깨달은 道理와 전통회화에서 얻은 경험을 集大成해서 승화시킨 自我의 표현인 것이다. 意志나 史보다는 情을 표현하는 것이 진정한 詩라는 王夫之의 美學사상과 무관하지 않고, 어느 전통도 師法으로 삼지 않고 오직 작가 자신의 法을 따른다는 석도의 畫論은 명말청초의 개성적인 人文사조의 배경에서 출현한 것이라고 볼 수 있다.

이 그림 보다 십일년전 1696년에 그린 석도의 “淸湘寫生卷”(圖 22)에는 이미 생명력이 없는, 속이 비어진 古木기둥 안에 앉아있는 老人의 모습을 그림으로써 亡國후의 정치적 생존자의 모습을 좀더 구체적으로 암시하고 있다. “金陵懷古冊”과 “淸湘寫生卷”의 古木에는 푸릇푸릇 새싹이 回生하고 있다. 바로 끈질긴 자연의 회생력에 감명한 작가의 情感있는 표현이다.

석도와는 달리 明이 멸망할때 이미 스무살에 가까웠던 팔대산인에게는 亡國의 충격이 여생

41) James Cahill, *Compelling Image*, p. 101, 책색 도판 6 참조. 이그림과 비슷한 구도로서 시나 제찬이 없이 제작시만 명기된 (1649년) 화첩이 상해 박물관에 있다. 박은화의 「항성모(1597-1658) 화첩의 “畫中有詩”」, 『제 36회 전국역사학대회 발표요지』(1993. 5), pp. 580-587 참조.

동안 완전히 가서지지 않았는 지 모른다. 그의 그림은 禪宗의 영향인지 아니면 의도적인지 항상 모호한 영상을 창출한다. 古松을 主體로 하고 있는 “松圖”는(圖 23) 마치 나무의 일부를 折技하여 그린 듯 하며 우측에서 좌측으로 뻗었다가 다시 상승하는 나무 기둥은 화면을 양분하여 虛와 實의 경계를 모호하게 한다. 성글은 원을 이루며 그려진 松針은 가지에서 분리된 채 추상적인 필획의 집단을 이루고 있다. 老松을 그린 작가의 의도는 의문으로 남겨진채 호방한 필선으로 구성된 화면은 거의 추상의 문턱에 다다른 것이다. 형태와 공간의 모호한 추상성 때문에 倪元璐의 松石圖에서 볼 수 있는 처절감은 느낄 수가 없고 모종의 장난끼 있는 意趣마저 감돌고 있다. 직접적인 사회 참여에서 일보 물러선 삼백년 전의 화가의 그림에서 현 시점의 觀者가 느낄 수 있는 것은 그 친진담백한 童心의 흔적이다. 大聲으로써 적극적인 정치참여와 동심설을 주장하며 전통적인 사회-문화의 관용의 한계를 초월했던 李贄의 이념은 성공적인 지지를 받지 못하고 異端시된 후 사백년 지난 후에야 재 평가를 받고있지만 無聲의 八大의 회화는 同시대의 화가로 부터 현대화단에 이르기까지 지속적인 사랑을 받고 있는 것이다. 八大의 회화야말로 단순히 작가의 사회적 신분이나 流派로 정의 내릴 수 없는 진정한 文人畫의 意境이라고 하겠다.

석도와 팔대산인은 그시대 어느 화가들보다도 독자적인 화풍을 구축했고 그들의 영향력은 近現代 화단에 까지 지속됐지만 그들의 출발점은 전통회화의 답습이었다는 것은 주지된 사실이고 이런 관점에서 동기창의 正統說의 영향력도 평가될 수 있다.

팔대산인의 그림에서 보이는 추상성은 그 후대에서 더 한층 심화되었다. 李鱣의(1687-1766년경) 1747년 작인 “五松圖”는(圖 24) 여러 그루의 소나무가 서로 엇갈려 있는 모습이 가까이서 확대한 듯 공간감이 배제된 채 복잡한 문양을 형성하고 있다. 나무기둥 사이에 백백히 적어 넣은 詩句들은 화면의 평면적인 성격을 더욱 두드러지게 하고 있다. 이백년 전 문정명이 古木에서 감지했던 무한한 視覺的 은유는 18세기 중엽의 화가에게도 같은 強度로 작용하고 있다. “直松은 大臣의 모습과 같고 露骨한 모습은 軍을 닮았고, 臥龍의 모습과 같은 가지도 있다”고 畫題에서 읊고있다.⁴²⁾

VII. 結 語

本稿에서는 수목에 상징적인 의미가 부여된 춘추전국시대의 문헌에서부터 출발하여 수목이 독립적인 회화소재로 부각되던 唐代, 또 산수화가 중국회화의 主流로 정착하던 宋代를 거쳐서 元, 明, 清代까지의 발달 전개 사항을 검토하였다. 畫蹟뿐만 아니라 그시대의 문학과 사상 그리고 시대 환경 등을 아울러 검토하여 중국회화가 순수한 회화의 차원을 초월하여 전란

42) 이 작품에 대한 해설은, *Eight Dynasties of Chinese Painting*, The Cleveland Museum of Art, 1980, catalogue no. 268.

적인 문화조류의 반영임을 입증하려고 하였다.

君臣文人の 正直, 無偏頗性 내지는 古老의 성숙함을 상징하는 초상화적인 성격을 띤 古木圖와 古木讚은 그 시대마다 이들 군신문인의 自我의식과 사회관을 반영했는데 그 상징성의 強度는 문예사조와 정치사회적 상황에 병행하여 양상을 달리하였다. 또 상징성의 視覺的 표현은 각 시대의 회화양식의 특색을 보여주었다. 王朝의 종말과 外勢 지배의 시초라는 비슷한 역사적 상황에 처했던 宋末元初와 明末清初의 회화는 어느 때보다 상징성을 띠게 되지만 그 표현방법에서 相異점이 발견된다. 明代 중엽의 王守仁의 心學의 사상체계는 근대적인 知的 운동을 흥기시키는 구축점을 마련했고 지식계층의 自我표현과 사회참여가 더욱 적극성을 띠게 되었다. 이러한 사회문예추세를 배경으로 명말청초 過渡期의 회화는 작가의 감정이 비교적 노골적으로 표현되었고 따라서 고목도의 상징성의 비중이 제일 크게 작용 된 시기였다고 볼 수 있다. 元代 회화에서는 좌절감 내지는 저항감의 노출이 표면화하지 않은 이유는 당시의 사상체계가 도덕성, 종교성, 전통성을 강조하는 주자학과 이를 바탕으로 한 문인화 사상이 그 배경이었다. 적극적인 현실참여 보다는 隱者의 생활이 실수없는 선택이라는 관념이 더 지배적이었기 때문에 소재의 의미는 극히 은유적으로 표현되었고 표면상의 平靜高淡이 유지되었다.

고목도의 여러가지 유형중에서 소재의 상징성의 비중이 큰 松石圖와 寒林圖가 과도기의 회화에 자주 등장되었는데 고목도의 형식뿐만 아니라 회화양식 자체도 상징성을 띠게 되었다. 吳彬이나 陳洪綬의 그림에서 보이는 왜곡되거나 환상적인 형태 혹은 古拙적인 양식은 전통이나 현실에 대한 작가의 은유적인 비평이기도 하고, 倪元璐, 黃道周, 弘仁등이 사용한 渴筆用空의 양식은 不屈의 지조를 상징하기도 했다. 한편 倪瓚의 “六君子”는 황량한 늦가을의 풍경을 절제있는 필치로 그리고 있을 뿐 작가의 심경은 그의 詩文과 生活相의 연구로서만 가능하다. 그리고 羅稚川의 “寒林歸鴉圖”는 수목의 농담의 대조와 畸形적인 고목의 형태, 암시적인 기호를 사용하는 등 극히 은유적인 기법으로 感傷的인 분위기를 창출하고 있다. 이들 元代 화가의 회화양식은 後代 화가들에 의해서 상징적인 의미가 부여된 것이다. 따라서 고목도의 형식과 양식이 모두 상징성을 내포하게 되었고 시각적 언어를 통한 자아의 표현이 점점 표면화 되었다.

사회가 비교적 안정되고 경제적 번영을 누리던 宋代와 明代의 詩畫에서는 숙명적 자연관을 바탕으로 한 작가의 처지나 시대상황이 표현되기보다는 불변하는 자연의 질서 혹은 작가자신의 視覺적 관찰에서 얻은 예술적인 감흥이 구체적으로 서술되었다. 이러한 시기에 古木은 철학적 상징성보다는 무한한 시각적 metaphor를 제공하는 소재로서 중요한 역할을 했다. 文徵明의 “虞山七星圖”에서 보듯이 연륜의 축적인 老松의 형상에서 龍의 자태뿐만 아니라 다양한 動態를 작가는 감지하게 되고 그 회화적 표현은 외형의 묘사 이외에 桴律적인 감각을 표출하는 추상적 차원으로 발전하게 되었다. 남송대의 그림에서는 특정한 순간의 자연현상이 낭만적으로 구사되었고, 고목은 객관적 상황과 동시에 작가 혹은 등장 인물의 興趣의 표현

을 보충해 주는 역할을 했다. 작가의 순간적인 흥취의 표현을 목표로하는 문인화의 이상이 발달한 북송대의 古木竹石圖는 대조적으로 섬세하고 담백한 필묵의 운용이 주된 주제이었음을 알 수 있다.

회화 양식의 변천은 기법상의 자율적인 진화과정에 의해서 변천하기도 하고 어느 시점에서 작가의 의식구조에 따라 변형되기도 하는데, 본고에서는 회화 양식은 작가의 사회적 역할에 따라서도 변화할 수 있다는 것을 지적하였다. 특히 元代를 기점으로해서 明代 중엽에 절정을 이루게 되는 士人畫의 行家적(직업적 혹은 전문적이라고 풀이될 수 있는) 성격은 전통적인 관료-문인-화가의 역할에서 문인-화가로 사회적 지위가 단순화된 것이 중요하게 작용하였다. 따라서 회화작품의 이해는 구도, 필묵법등의 기법상, 양식상의 분석과 아울러 작가의 삶의 제반 환경의 분석이 필수조건이라는 방법론을 바탕으로 하여 本稿를 다루었다.

明代 중엽 이후의 문단에 전환점을 가져온 心學이 朝鮮에 거의 영향을 미치지 못한 것은 조선 사회의 독자적인 선택에 기인했다고 생각된다. 朝鮮畫壇은 朱子性理學이 지배적이던 사회 배경과 어떤 有機적 관계를 유지했으며 또한 문학이나 철학과 구분되는 독특한 표현언어를 전제로하는 회화는 어떤 양식상의 발전을 전개시켰는지를 검토하는 것이 다음 과제이다. 그리고 이런 전통 文藝史에서 간과되는 어떤 일정한 양상이 현대화단의 분석과 나아가서는 韓國畫의 장래를 예견할 수 있는 구축점이 될 수 있는지를 단순한 훈고학적인 차원에서보다 실용적인 측면을 염두에 두고 次期 논문에서 시도해 볼 수 있을 것이다.



도 1 古木圖, 唐, 소장처 및 크기 미상



도 2 李成(傳), 寒林平野圖, 宋代模本(?), 絹本水墨, 137.8×69.2 cm, 臺北 故宮博物院



도 3 王庭筠, 幽林枯槎圖卷, 金, 紙本水墨, 38×697 cm, 藤井有隣館



도 4 馬麟, 芳春雨霽圖, 宋, 絹本淡彩, 26×37.9cm. 臺北 故宮博物院



도 5 馬遠(傳), 松下觀月圖, 宋, 絹本淡彩, 57.2×26cm, MOA미술관



(도 6) 梁楷, 東籬高士圖, 宋, 絹本淡彩, 71.1×36.7cm, 臺北 故宮博物院



도 7 羅稚川, 寒林歸鶴圖, 元, 絹本淡彩, 150×80 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York



도 8 倪瓚, 六君子圖, 元, 紙本水墨,
61.9×33.3 cm, 臺北 故宮博物院



도 9 曹知白, 雙松圖, 1329년, 絹本水墨,
132.1×57.4 cm, 臺北 故宮博物院



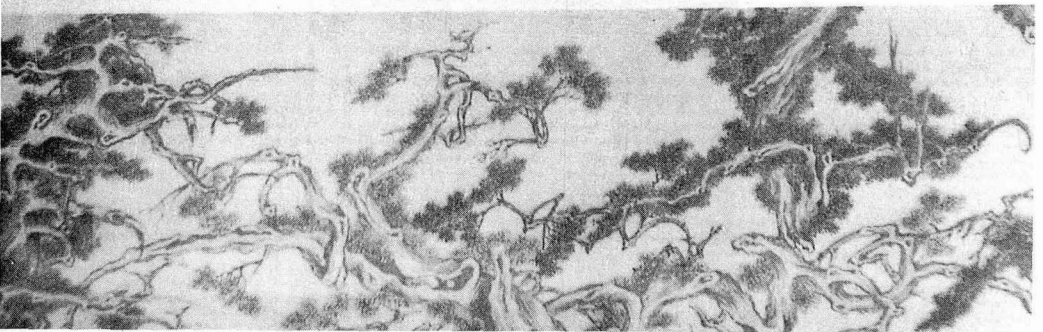
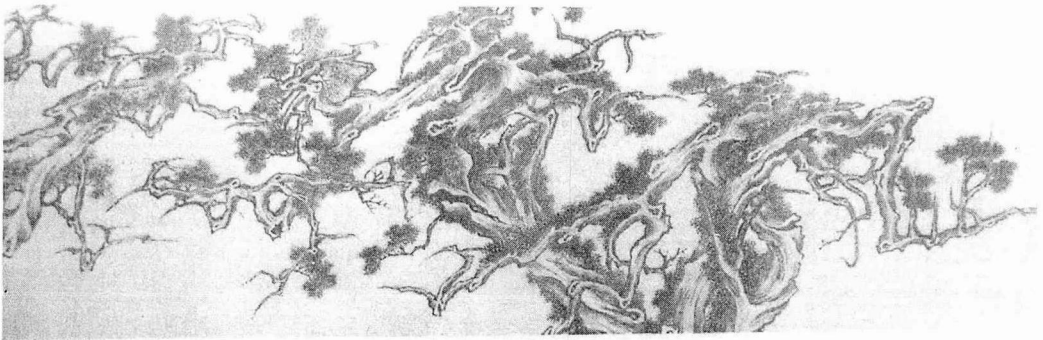
도 10 郭畀, 幽篁枯木圖, 元, 紙本水墨, 32.8×106.1 cm, 京都 국립박물관



도 11 趙孟頫, 雙松平遠圖(早景), 元, 紙本水墨, 26.7×107.3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York



도 12 沈周(傳), 三檜圖(부분), 明, 紙本水墨, 南京박물관, 크기미상.



도 13 文徵明, 虞山七星圖(부분), 明, 1532년, 紙本水墨, 28.8×362 cm. Honolulu Academy of Arts



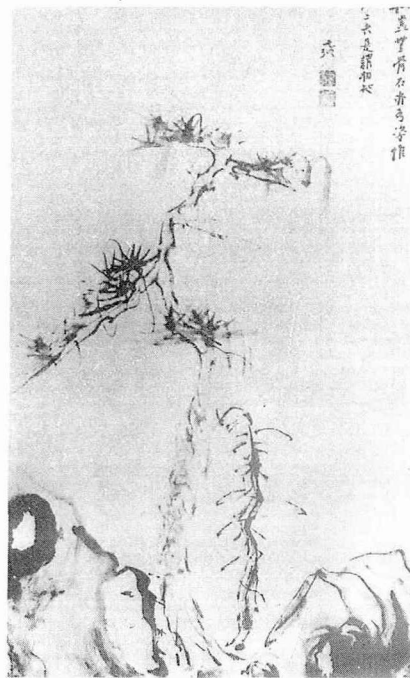
도 14 史忠, 枯木石圖, 1506년, 紙本水墨, 80.5×30.7 cm, The Art Museum, Princeton University



도 15 吳伯理, 虬松圖, 明, 紙本水墨, 120×33.5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



도 16 吳彬, 嬌梵針堤, 明, 紙本淡彩, 62.3×35.3 cm,臺北 故宮博物院



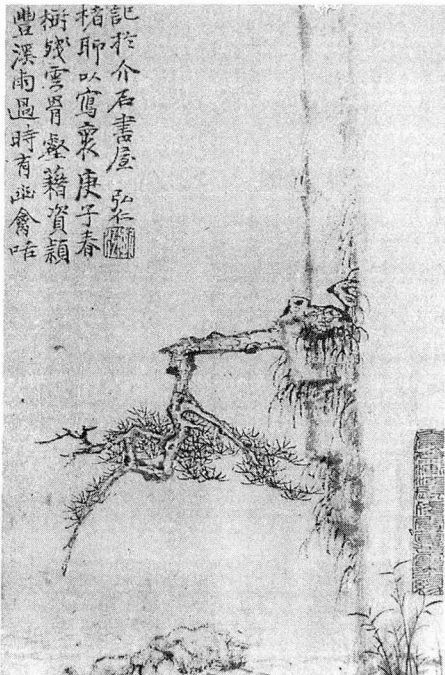
도 17 倪元璐, 松石圖, 明, 紙本水墨, 80.9×58.1 cm, 소장처 미상.



도 18 黃道周, 松石圖, 1634年, 絹本水墨, 173×47 cm, 홍콩 개인



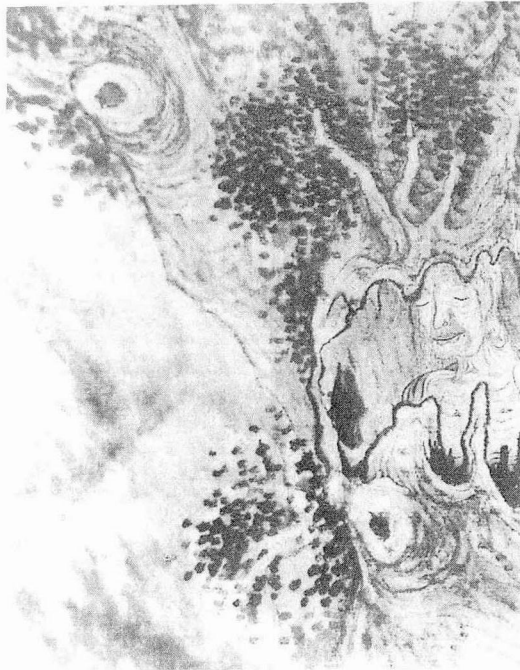
도 19 陳洪綬, 松下高士圖, 1635년, 絹本彩色, 202.1×97.8 cm, 臺北 高古박물관



도 20 弘仁, 豐溪山水圖, 1660년, 紙本水墨, 21.4×12.9 cm, The Art Museum, Princeton University



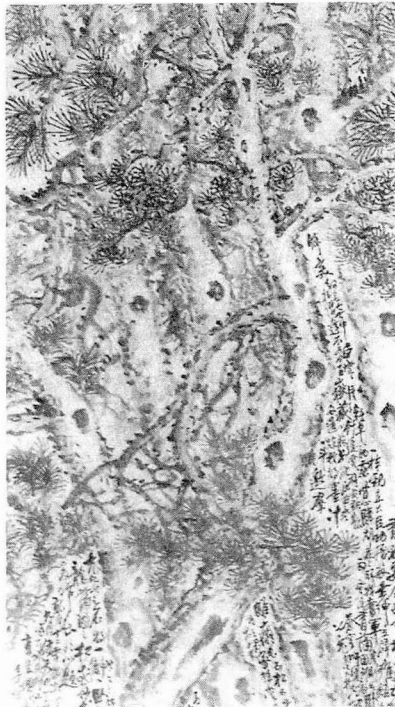
도 21 石濤, 金陵懷古冊, 1707년, 紙本淡彩, 23.8×19.2 cm, The Art Museum, Princeton University



도 22 石濤, 清湘寫生卷(부분), 1696년, 紙本水墨,
北京 故宮博物院



도 23 八大山人, 松石圖, 清, 紙本水墨,
160.3×42.4cm, 上海박물관



도 24 李鱗, 五松圖, 1747년, 紙本水墨, 199.1×94 cm,
The Cleveland Museum of Art