

董其昌의 회화이론*

韓 正 熙**

차 례

I. 序言	IV. 樣式論
II. 繪畫觀	V. 技法論
III. 繪畫史論	VI. 結論

I. 序 言

明代 末期에 활동하였던 董其昌(1555-1636)은 화가로 서예가로 또 미술평론가 및 소장가로 두루 명성이 높았는데 그 중에서도 미술평론 또는 미술이론 분야에서의 성취가 특히 뛰어났다. 동기창에 관하여는 필자가 이미 몇 편의 글로 소개한 바가 있었지만 그의 회화이론 내용을 자세히 분석한 적은 아직 없었다.¹⁾

동기창은 중국화론사에서 비중이 큰 인물이다. 유명한 南北宗說의 창시자이며 그 밖에도 文人畫論, 復古論, 그리고 수많은 고대화가들의 작품에 대한 品評의 글들이 많기 때문이다. 옛 화가들의 화풍에 대한 그의 분석이 실제상황과 다를 수도 있다는 점에서 논란의 여지가 있지만, 그럼에도 그의 글들은 중국화론을 발전시킨 획기적인 면이 많으며 또한 그의 이론은 그의 생존 당시 시대사조의 산물로 볼 수 있다는 점에서도 검토할 가치는 매우 크다.

* 이 논문은 1998학년도 홍익대학교 학술연구조성비에 의하여 연구되었음

** 弘益大 교수

1) 韓正熙, 「傳董其昌筆 《小中現大》畫冊의 作者 검토」, 『고고미술』 178호 (1988, 6), pp. 43~78; 同著, 「董其昌에 있어서 董源의 개념」, 『美術資料』 43호 (1989, 6), pp. 37~69; 同著, 「董其昌과 조선후기화단」, 『미술사학연구』 193호(1992, 3), pp. 5~32; 同著, 「董其昌論」, 『美術史論壇』 창간호 (1995), pp. 221~234; 同著, 「동기창의 회화이론과 畫旨」, 『美術史學報』 11집 (1998, 12), pp. 115~142 참조. 가장 마지막의 글은 『畫旨』에 실린 동기창의 화론을 그대로 번역한 것이며 내용과 의미를 분석·검토한 것은 아니다. 본 글은 이를 바탕으로 하여 중국화론사에서의 동기창 이론의 위치와 의미를 살펴본 것이다.

동기창은 자신의 이론을 실제 창작에 활용함으로써 이론에서 그치지 않고 실천으로 옮겼다는 점에서, 理論과 實際라는 문제에서도 큰 의미를 가지게 된다. 또한 그의 화론은 이후 清代 문인들에게 크게 영향을 미쳐 청대화론의 골격을 이루고 있다는 점에서 畫論史에서의 가치가 크며, 아울러 우리의 조선시대 후기의 화론과 비교된다는 점에서도 알아둘 필요가 있다. 우리 전통화론의 정립을 위하여 중국화론을 대표하는 동기창의 화론은 필수적으로 이해되어야 하며 앞으로는 우리의 화론과 비교하여 보는 시각도 필요하다고 본다.²⁾ 여기서는 그의 수많은 이론관련 글들을 성격상 네 분야로 나누어 보고자 한다. 이것은 연구자에 따라 다르게 볼 수도 있을 것이다.

II. 繪畫觀

회화에 대한 자신의 태도나 관점을 보이는 것을 말하는데 여러 가지 요소가 있을 수 있으나 우선 세 가지로 꼽아보고자 한다. 첫째로 지적할 수 있는 것이 '古人爲師 天地爲師'로 대표되는 復古의 태도이다. 그렇다고 하여 복고만을 주장하는 것이 아니고 자연관찰도 아울러 요구하는 것이다. 이 내용을 담은 구절을 우선 보면 다음과 같다.

화가가 옛 사람으로 스승을 삼으면 이미 스스로 최상승의 경지에 오르게 되는데 이에서 더 나아가려면 마땅히 천지를 스승으로 삼아야 한다.³⁾

즉 옛 대가들의 화풍을 바탕으로 공부를 해야 하지만 이에 그치지 않고 자연을 더 보아야 한다는 것이다. 이 말은 실경산수화를 그리라는 주장이라기 보다는 자연에서 영감이나 아이디어를 얻으라는 뜻이다. 동기창은 자연 속에서 고인의 화법을 재확인하였던 것이다. 이와 유사한 표현과 내용을 다른 곳에서 찾아볼 수 있다.

화가는 먼저 옛 사람을 스승으로 하여야 하며 그리고 나서 자연으로 스승을 삼아야 한다. 내가 일찍이 黃公望의 〈天池圖(천지석벽도)〉를 보았는데 모두 가짜들이었다. 작년엔 남쪽의 산들을 둘러보았는데 석벽 아래에 이르러 마음이 상쾌해지고 눈이 밝아져 외치기를 '황공망이 로다' 하였다. 같이 간 사람들이 무슨 말인지를 알아채지 못하였는데 나는 말하길 오늘에야 나의 스승을 만났다고 하였다.⁴⁾

2) 최근에 朝鮮時代 畫論에 관한 연구서가 출간되었고 이미 그 전에도 한국화론에 관하여 여러 논문들이 있어 왔지만 앞으로는 중국화론과의 비교고찰이 필요하다고 본다. 유흥준, 『조선시대화론』 (학고재, 1998)은 조선후기 화론을 傳神論과 寫實論의 양 측면에서 고찰하였는데 중국의 화론은 이 당시에 이미 상당히 다른 단계에 와 있었기 때문에 이 점에 유의할 필요가 있다.

3) 于安瀾 編, 『畫論叢刊』 上 (台北: 華正書局, 1984), pp. 73, "畫家以古人爲師, 已自上乘, 進此當以天地爲師."

여기서 보듯이 동기창은 자연 경치를 둘러보면서도 古畵를 생각하고 있으며 특정 장면에서 항공망이나 기타 화가들을 떠올리고 있다. 이것은 안개가 많이 낀 경치를 보면서 米父子를 연상하는 것과 같은 것이다. '내가 일찍이 동정호에 가서 뱃발을 밀어내고 멀리 넓게 보았더니 엄연히 米家墨戲였다'고 한 대목도 앞에서 石壁아래에서 黃公望을 떠올리는 것과 같은 태도이다.

동기창은 古畵만을 보기를 원한 것은 아니었지만 실경 속에서도 고화를 떠올리는 즉 상호 보완적인 단계에 있었던 것이다. 동기창의 이와 같은 질층식 또는 복합적인 경향은 아마도 당시의 문예사조와 연관이 있다고 생각된다. 복고가 기본인 明代의 사조를 계승하면서도 明末期에 등장하여 복고적인 문예사조를 비판한 李贄나 公安派의 형제들과 교류관계를 갖고 있었던 동기창으로서 충분히 가질 수 있는 중간적 태도라고 할 수 있다. 공안파들은 복고를 중시하던 前後七子들에 반대하여 '오로지 性靈만을 서술하고 격식에 얽매이지 않는다(獨抒性靈, 不拘格套)'라고 하여 작가의 개성이나 자유로운 감정을 중시하였다.⁵⁾ 이들은 산수기행문도 즐겨 하였는데 이와 같은 태도가 동기창에게 영향을 미쳤던 것으로 보인다.

明代에는 복고주의가 사회풍조로 보편화되어 있었다. 화론에서의 복고주의는 元대의 趙孟頫로부터 나타나고 있는데 조맹부는 古人을 따를 것을 주장하였지 구체적으로 무슨 작가를 거명한 것은 아니었다. 그러나 명대에 들어와서는 구체적으로 무슨 시대, 무슨 작가를 모방할 것인가로 한 단계 더 들어가는 것이 특징이다. 이것을 특히 잘 한 것이 동기창이었는데 그는 여기에서 天地 즉 自然까지를 더 보충한 것이다. 이러한 보완적인 태도까지도 淸初의 실경산수화파로부터는 완전히 부정되기도 한다.

복고론에 있어서 빼어놓을 수 없는 단계가 그의 變論이다. 동기창은 옛 대가를 모방하기만 하면 되는 것이 아니라 변화를 주어야 한다고 주장하였다.

이것은 倪瓚의 필법을 倣한 것이다. 예찬의 화법은 대체로 수목은 李成의 寒林과 비슷하며 山石은 關同을 따르고 있다 皴法은 董源과 유사한데 각기 변화된 모습이 있다. 古人을 배우면서 변화를 주지 못하면 이것은 울타리 사이의 쓰레기와 같은 것이다.⁶⁾

4) 上揭書, p. 92. "畫家初以古人爲師, 後以造物爲師, 吾見黃子久天池圖, 皆贗本. 昨年遊吳中山, 策築石壁下快心洞目. 狂叫曰, 黃石公, 同遊者不測. 余曰, 今日遇吾師耳."

5) 公安派의 文學에 대하여는 周勳初 外, 『中國文學批評史』 (이론과 실천, 1992), pp. 224~228; 林邦鈞 選注, 『歷代遊記選』 (中國青年出版社, 1992), pp. 517~542; 車柱環, 『中國詩論』 (서울대출판부, 1989) 등 참조. 公安派의 袁宏道는 "시를 잘 짓는 사람은 삼라만상을 스승으로 삼지 선배를 스승으로 삼지 않는다"고 하였는데, 이것이 동기창의 "화가는 마땅히 천지를 스승으로 삼아야 한다"와 유사하다. 金學主, 『東西文化』 24(1986, 12), p. 11 참조.

6) 于安瀾 編, 前揭書, p. 93, "此倣倪高士筆也. 雲林畫法, 大都樹木似營丘寒林. 山石宗關同, 皴似北苑, 而各有變局, 學古人不能變, 便是籬塔間物."

이와 같은 변화를 기본으로 하는 것이 倣作이라 그의 그림에서는 언제나 창의적인 태도와 분위기가 감지된다. 이것을 소홀히 하면 정말로 모방적인 그림이 되는데 淸初의 正統派 화가들이 이 범주에 들게 되었다.

이러한 復古와 變論의 궁극적인 도달점은 그의 集大成論이라 할 수 있다. 옛 대가들의 좋은 특성들을 두루 倣한다는 내용으로, 한 작품 안에서도 여러 작가들의 부분적 특성을 모방할 수 있다고 보았다. 집대성론은 성격상 다음에 볼 양식론과도 중복된다.

平遠을 그릴 때는 趙令穰을 스승으로 하며 중첩되는 산을 그릴 때는 江參을 스승으로 한다. 준법은 동원의 麻披皴(披麻皴)과 <瀟湘圖>의 點字皴를 사용하며 나무는 董源과 趙孟頫 두 대가의 법을 사용한다. 바위 그리는 법은 李思訓의 <秋江待渡圖>와 郭忠恕의 설경그림을 사용한다. 李成의 화법은 水墨과 着色靑綠의 작은 족자가 있는데 모두 으뜸으로 삼음이 옳다. 이를 모두 집대성하여 스스로의 중심을 드러내기를 4~5년 동안 한다면, 文徵明과 沈周 두 분도 우리 뭇땅을 독보할 수는 없을 것이다.⁷⁾

동기창의 복고론은 독특하여 그림의 여러 요소들 중 각 부분에 뛰어난 옛 대가의 화풍을 본받아 그리되 이것을 집대성해 종합한다면 이상적일 것이라고 이야기하고 있다. 이것은 짜집기하는 것과도 유사한데 복고적인 태도의 극치라고 할 수 있다. 여기에는 개성이나 또는 실경이 들어갈 여지가 없으며 오직 회화적 변형만이 가미되는 것이다. 회화적 표현으로는 변이 들어가면서 약간의 창의성이 요구되나, 그의 복고론은 철저히 전통에 뿌리를 둔 것으로 '마른 나무는 이성의 화법으로 그려야 하니 이는 오랜 뒤에도 바꿀 수 없으며 비록 변화가 있더라도 그 본원을 떠날 수 없다. 어찌 옛 법을 떠나 홀로 창조하는 자가 있겠는가⁸⁾'라는 그의 언급에서 잘 확인이 된다.

중국에서 복고론은 물론 긴 역사를 갖고 있으나 위에서 말한 變論이나 集大成論과 같은 복고론은 그의 창의적인 의견으로서 중국화론사에서도 두드러지는 것이다. 특히 여러 화가들의 장점을 따서 한 작품을 만든다는 것은 요즘 시각으로는 이상하기도 하나 전통을 고수하고자 하는 태도가 잘 드러나는 것이며 고대화가들의 화풍연구가 따라서 필수적으로 요구된다고 하겠다.

두 번째로 지적할 특징은 산수화를 뜻으로 그린다는 것이다. 즉 寫意的인 산수를 추구한다는 것이다.

7) 上揭書, p. 74, "畫平遠師趙大年, 重山疊嶂師江貫道, 皴法用董源麻披皴及瀟湘圖點字皴, 樹用北苑子昂二家法, 石法用大李將軍秋江待渡圖及郭忠恕雪景, 李成畫法, 有小幅水墨及著色靑綠, 俱宜宗之集其大成, 自出機軸 再四五年, 文沈二君, 不能獨步吾吳矣."

8) 上揭書, p. 79, "枯樹則李成, 此千古不易, 雖復變之, 不離本源, 豈有舍古法而獨創者乎?"

李思訓이 海外山을 그리고, 董源이 江南山을, 米友仁이 南徐山을, 李唐이 中州山을, 馬遠과 夏珪가 錢塘山을, 趙孟頫가 雪昭山을, 黃公望이 海虞山을 옮겨 그렸다. 그런데 방장산·봉래·낭풍산이라면 傳神寫照가 있어야 할까. 나는 뜻(意)으로 그리나니 실제와 비슷한지 어떨지는 잘 모르겠다.⁹⁾

마지막 구절에서 말했듯이 자신은 산의 실제 모습과 그림이 유사한지 아닌지가 관심의 대상이 아니며 그보다는 胸中丘壑 즉 마음 속의 산수를 그린다는 것이다. 그러므로 실경에 바탕을 둔 실경산수가 발달할 여지가 없는 것이다.

여기서 뜻으로 그린다고 한 것은 구체적인 언급이 없어 무엇을 말하는 것인지 실제 잘 알 수 없다. 매우 추상적인 언급인데 보다 구체적인 것은 다른 곳에서 찾아볼 수 있다.

경치의 빼어남으로 논하자면 그림은 산수만 같지 못하고 필묵의 정묘함으로 논하자면 산수는 결코 그림만 못하다. 蘇軾의 시에 이르기를, '그림을 논함에 외형의 닮음(形似)로 한다면, 식견이 어린애와 같은 것이다. 시를 짓는데도 반드시 이렇게 하여야 한다면, 정녕 시인이 아님을 알겠네' 라 하였는데, 내가 말하노니 '이는 元代의 회화이다.'¹⁰⁾

이 인용문에서 보듯이 동기창이 말한 뜻이라는 의미는 筆墨의 精妙함으로 해석해 볼 수 있다. 즉 형상보다는 筆墨의 사용으로 인한 회화적 美를 말하는 것이다. 筆墨의 妙味는 明代 회화가 추구하던 것이었다. 사실성의 추구가 宋代 회화의 특색이었는데 元代에 이르러 사의적 표현이 추구되었다. 따라서 蘇軾이 묘사한 形似를 초월해야 한다는 뜻을 元代회화의 특색이라고 보았던 것이다.

그러나 동기창이 속한 明代에는 寫意的인 단계에 만족하지 않고 더 나아가 새로운 技法의 구사에 따른 새로운 표현에 관심이 많았었다. 새로운 筆法과 墨法 그리고 새로운 회화적 표현 즉 氣勢, 虛實法, 疏密法, 開合法과 같은 것들이다. 동기창이 언급한 사실성에 관심이 없었던 표현은 명대 화단의 기류를 대변한 말로서 상징적인 의미를 갖는다. 그러므로 明代에는 實景山水畫가 본격적으로 발달하지 못하였다. 전하는 실경산수화들도 대개 문인화풍으로 변형되어 표현된 것들이었다.

明代의 이러한 경향은 서구의 사실적 회화를 경시하는 태도로 전개되어 나갔으며 따라서 서양화법의 수용이 중국에서는 지체되는 양상이 나타났다. 明代의 문인화가들에게 회화적인

9) 上揭書, p. 71. “李思訓寫海外山, 董源寫江南山, 米元暉寫南徐山, 李唐寫中州山, 馬遠夏珪寫錢塘山, 趙吳興寫雪昭山, 黃子久寫海虞山. 若夫方壺蓬閣, 必有羽人傳照. 余以意爲之, 未知似否.”

10) 上揭書, p. 72. “以境之奇怪論, 則畫不如山水. 以筆墨之精妙論, 則山水決不如畫. 東坡有詩云, 論畫以形似, 見與兒童隣. 作詩必此詩, 定知非詩人. 余曰, 此元畫也.”

抽象的 표현은 사실성보다 훨씬 우월한 것이며 한 단계 더 진전된 것으로 간주되었다. 이러한 시대조류를 표현한 동기창의 '필묵의 정묘함으로 말하자면 산수는 결코 그림만 못하다'는 구절은 정곡을 찌르는 멋진 표현이라고 할 수 있다. 이 표현은 近代에 들어와 蔡元培, 徐悲鴻, 林風眠과 같은 인물들이 서양의 사실주의를 칭송하고 적극 받아들일 것을 강조할 때까지는 중국문인화가들에게는 指標와 같은 가르침이었다.

세 번째로 들 것은 氣韻에 대한 새로운 해석이다. 오랫동안 중국회화의 가장 큰 목표로 추구되어 왔던 것이 氣韻生動이었는데 그것에 대한 새로운 해석을 내어놓고 있다. 氣韻에 대한 정의는 시대에 따라 변화가 있어 왔는데 宋代에 나온 주요한 해석은 기운은 배울 수 없고 타고 나야 한다는 것이다. 그것을 生知論이라고 하는데 郭若虛가 『圖畫見聞志』에서 한 말이다.¹¹⁾ 광약허의 견해는 기운은 매우 수준이 높아 노력한다고 체득되는 것이 아니고 천부적인 소양이 있어야 한다는 것으로 기운을 지극히 높여놓은 것이다.

이러한 기존의 견해를 동기창은 다음과 같이 수정하고 있다.

畫家에게는 六法이 있으니 첫째가 '氣韻生動'이다. 기운은 배울 수 없으며 나면서 아는 것이고 절로 그러하며 하늘로부터 받는다. 그러나 배워서 터득할 수 있는 부분도 있으니 만 권의 책을 읽고 만 리의 길을 다니면 가슴속에서 세속의 먼지를 벗어나 자연스럽게 山水가 안에서 경영되고 형태의 윤곽이 성립되어 손이 가는 대로 그려내면 대개 山水傳神이 이루어진다.¹²⁾

앞부분에서 이야기한 '기운은 배울 수 없으며 나면서 아는 것' 이라고 한 대목은 郭若虛의 말을 인용한 것이다. 그러나 뒷 부분에서 동기창은 讀萬卷書하고 行萬里路하면 마음속에 산수가 저절로 생겨 기운이 담긴 그림이 저절로 그려진다고 하여 천부적인 사람이 아니어도 기운을 얻을 수 있음을 지적하고 있다. 앞의 讀萬卷書는 古人爲師와 통하는 것이며 行萬里路는 天地爲師로 통하는 것이니 古法을 알고 自然을 알면 그림을 잘 그리는 것이 가능하다는 것이다.

讀萬卷書와 行萬里路는 士大夫文人들만이 할 수 있는 것이므로 즉 文人들을 위한 배려라 하겠다. 이 이론에 근거하여, 공부를 많이 한 文人들은 기운이 담긴 文人畫를 쉽게 그릴 수 있게 되어 문제가 해소되게 되었다. 그러므로 동기창의 이러한 새로운 해석은 창의적인 것이며 문인들로부터 크게 환영받을 수 있는 기발한 것이었다. 다만 이러한 표현법은 이미 北宋代 趙希鵠의 『洞天青綠集』에 나타난 바 있는데 동기창이 이것을 借用하여 새로운 의미로 사용하였던 것이다.

11) 郭若虛, 『圖畫見聞志』 卷1, "六法精論, 萬古不移. 然以骨法用筆以下五者可學, 如其氣韻, 必在生知, …"

12) 于安瀾, 前掲書, p. 71. "畫家六法, 一曰氣韻生動. 氣韻不可學, 此生而知之, 自然天授. 然亦有學得處, 讀萬卷書, 行萬里路, 胸中脫去塵濁, 自然丘壑內營, 成立郛郭, 隨手寫出, 蓋爲山水傳神."

가슴속에는 萬卷의 책이 있고 눈으로 앞 시대의 진기한 名蹟을 실컷 보며 또한 수레바퀴 자국과 말 발자국이 천하의 반은 되어야 비야호로 붓을 댈 수 있다.¹³⁾

趙希鵠은 이 정도 되어야 화가가 그림을 그릴 수 있지 않겠는가 하였지 이것을 기운을 얻을 수 있는 요건으로 제시하지는 않았다. 동기창이 이 내용을 단순화시켜 기운과 결부시켰다는 점에서 그의 창의성을 볼 수 있고, 요령을 얻어낸 단순한 표현에서 그의 세련된 문장력을 엿볼 수 있다.

이상과 같이 복고적 태도, 사의적 태도 그리고 기운론 등으로 요약해 볼 수 있는 동기창의 회화관은 기존의 중국 화론을 새롭게 변형시켜 시대에 맞게 재구성하였던 것이다. 즉 明代의 시대사조를 반영한 동시에 보수세력의 시각을 대변하였다는 점에서 의미가 크다고 할 수 있다. 그의 이론은 清代의 이론가들에 의해 잘 계승되어져 清代 文人畫論의 핵심이 되었다.

Ⅲ. 繪畫史論

동기창은 중국회화사의 흐름에 관련되는 이론을 몇 가지 제시하였는데 그것도 대단히 중요하고 영향력이 큰 것이었다. 대표적인 것은 南北宗論이고 그 밖에도 文人畫論, 逸品論, 浙派에 관한 언급, 元代畫壇에 대한 언급 등을 꼽을 수 있다. 南北宗論과 文人畫論은 유사한 것인데 文人畫論은 南北宗論 중에서 南宗畫論 부분을 보다 자세히 한 것이다. 南北宗論은 워낙 유명하여 여기서 재삼 인용할 필요가 없기는 하나 本稿가 동기창 화론의 전모를 밝히는 글이라 생략하기 곤란하여 다시 한 번 검토해보고자 한다.

우선 南北宗論을 보고자 한다.

불가의 禪家에는 南·北 2종이 있는데 唐代에 나뉘어졌고 그림의 남북도 역시 당대에 나뉘어졌다. 단 그 사람의 출신이 남북이라는 것이 아니다. 北宗은 이사훈 부자의 착색산수로 흘러 전하여 송대의 趙幹·趙伯駒·趙伯驪로 전해졌고 이것이 마원·하규의 무리에 이르렀다. 南宗은 王維가 처음 渲染을 사용하여 勾斫(勾勒)의 법을 크게 한 번 바꾸었으며 그 전함이 장조·형호·관동·동원·거연·곽충서·미부자에서 원사대가에 이른다. 또한 六祖의 후에 馬駒·雲門·臨濟 등의 후예들의 성함과 같은 것이며 북종은 쇠미하여졌다. 요컨대 왕유가 이른바 구름 낀 봉우리와 돌길은 뛰어난게 天機에서 나왔고 筆意가 천황무진으로 천지의 조화에 참여한다고 한 것은 蘇軾가 오도자와 왕유의 화벽을 찬함에 또한 그렇게 말한 것으로, 나는 왕유에 대하여 이론을 제기할 수 없으니, 참으로 맞는 말이다.¹⁴⁾

13) 趙希鵠, 『洞天清錄集』, 「古畫辨」條, “胸中有萬卷書, 目飽前代奇蹟, 又車轍馬迹半天下, 方可下筆.”

14) 于安瀾, 前掲書, p. 75. “禪家有南北二宗, 唐時始分. 畫之南北二宗, 亦唐時分也. 但其人非南北耳. 北宗則

이 남북종론은 불교에서의 南宗과 北宗의 개념 즉 禪宗과 教宗의 구별을 이용하여 중국회화사를 크게 둘로 구분해 본 것이다. 즉 文人畵를 南宗으로 직업화를 北宗으로 보았다. 중국 불교사에서 선종은 唐代에 크게 성행하였는데 그와 같이 文人畵도 唐代부터 등장하여 크게 성행하였다는 것이다. 北宗畵에 비해 南宗畵가 주도권을 잡고 번성하였다는 주장이다.

이러한 주장은 20세기의 학자들에 의해 근거가 없는 독선적인 것으로 받아들여져 엉터리 이론으로 평가받게 되었으나¹⁵⁾ 清代에는 많은 文人들에 의해 正論으로 받아들여졌다. 現在 이러한 이론을 해석하는 데에는 明代라는 사회의식 속에서 평가해야 하지 않을까 한다. 明代는 文人畵가 크게 성행하던 때이고 文藝界에서도 正統과 邪道를 구별하던 분위기였으므로 이러한 이론이 나오는 것이 자연스럽다는 것이다.¹⁶⁾ 또 중국에서는 이미 北宗과 南宗과 같이 二分法으로 나누어 생각하는 慣習이 이미 다른 분야에서 있어 왔다는 연구도 있었다.

南宗과 北宗의 개념은 새로운 것은 아니나 이것을 회화에 적용하여 새로운 체계와 질서를 만들어 낸 것은, 일찍이 六朝시대에 謝赫이 이미 있던 品等法을 회화에 적용시켜 六法에 의해 六品等을 만들어 낸 것과 같은 관계라고 할 수 있다. 또 元代에 조맹부가 이미 있던 古人과 復古의 개념을 회화에 적용하여 새로운 북고이론을 만들어 낸 것도 역시 같은 것이다. 이들은 모두 화론사에서는 획기적인 것이었으며 후대에 미친 영향이 컸다는 점에서 공통된 역사적 의의를 찾아볼 수 있다.

南北宗論은 크게 보면 宗派論에 들어가는 것이다. 明初에 杜瓊의 著作에서부터 등장하는 이 宗派論은 중국회화사의 흐름을 類派別로 나누어 보는 것이다. 즉 화가들이 회화사의 흐름을 알아 어느 系譜를 따라 공부해야 할 것인가를 밝히는 것인데 처음에는 類派가 여러 갈래로 존재하였다. 이것이 점점 다듬어져 두 개파로 나누어진 것인데 이것은 너무 단순화된 것이며 실제와도 차이가 있는 것이다.¹⁷⁾ 그러나 明末期의 문예계의 상황은 이것을 학문적으로 검토할 분위기

李思訓父子着色山水，流傳而爲宋之趙幹·趙伯駒伯驪。以至馬夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變勾斫之法。其傳爲張璪，荊·關·董·巨·郭忠恕·米氏父子。以至元之四大家，亦如六朝之後。有馬駒·雲門·臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之摩詰所謂雲峯石迹，迥出天機，筆意縱橫，參乎造化者，東坡贊吳道子王維畫壁亦云。吾於維也無間然，至言哉。”

- 15) 吳因明, 「董其昌 研究」, 『新亞學術季刊』 2-3(1957); 徐家珍, 「董其昌畫學的批判」, 『文物周刊』 67(1958); 董書業, 「中國山水畫南北宗說辨偽」, 『考古社刊』 no. 4(1936); 啓功, 「山水畫南北宗說考」, 『輔仁學誌』 7-12(1938 겨울) 등 참조.
- 16) Wai-kam Ho, "Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and the Southern School Theory", *Artists and Traditions* (Princeton University, 1979) 과 Wen Fong, "Tung Ch'i-ch'ang and the Orthodox Theory of Painting," *Palace Museum Quarterly II, No.3* (Jan, 1968). 그 밖의 여러 글들은 古原宏伸編, 『董其昌의 書畫』 研究編 (二玄社, 1981)에서 찾아 볼 수 있다.
- 17) 宗派論에 대하여는 James Cahill, *Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty* (Weatherhill, 1982), pp. 7-27.

가 아니었으며 정통을 드러내고자 하던 시대라 이러한 결과가 초래되었다고 할 수 있다.

동기창의 종파론인 남북종론은 친구와 후배들에 의해 널리 받아들여져 그들의 화론에서 序論을 장식하게 되었다. 예를 들어 보면, 친구인 陳繼儒의 『偃曝餘談』, 후학인 沈顯의 『畫塵』, 唐垆의 『繪事發微』, 張庚의 『浦山畫論』, 沈宗騫의 『芥舟學畫編』 등이 대표적이다. 중국회화사의 系譜를 설정하는 이러한 중요한 체계설정에도 동기창이 새로운 이론으로 참여하였다는 점에서 그의 큰 의욕을 느낄 수 있다. 동기창의 종파론은 실제 회화현상과 다른 면이 있긴 하지만 이 역시 시대의 한계를 감안하고 본다면 그의 창의적 사고의 또 다른 표현이라고 좋게 해석할 수도 있을 것이다.

다음으로 거론할 수 있는 것은 逸品에 관한 그의 새로운 개념설정이다. 逸品은 六朝시대에 처음 용어로 등장한 이래 唐代에 파격적인 경향의 그림을 일컫는 등 시대에 따라 의미를 달리하며 계속 애용되어오던 品等의 한 형태이다. 처음에는 위치가 최고 위에 있다가 唐代에는 例外가 되었다. 宋代에는 2번째 그리고 五代에는 다시 최고의 品等이 되는 등, 위치 설정에서도 변화가 많이 있어왔다. 逸品 화풍의 의미 변화, 그리고 위치 변화는 바로 중국회화사의 변천상황이며 품등론에서는 가장 중요한 개념 중 하나이다. 이러한 중요한 일품이라는 용어를 동기창은 明末期에 다시 사용하면서 의미변화를 시도하고 있다. 이 내용이 나오는 구절을 살펴보자.

예찬이 원나라 때 詩·書로 세상에 이름이 났는데 그 스스로 표치하기를 황공망과 왕몽 사이에 두지 않았으며, 스스로 말하기를 '나는 이 그림에서 형호와 관동이 남긴 뜻을 깊이 깨달았으니, 왕몽 무리가 꿈꿀 수 있는 바가 아니다' 라고 하였다. 그러니 그 品을 정하자면 逸品이라 칭하는 것이 마땅하다. 대개 미불과 조영양이 한 부류이며, 황공망과 왕몽과 실로 백중을 겨루는 실력임에 헛됨이 없다.¹⁸⁾

동기창은 元代的 倪瓚을 특히 逸品이라 하였고 그와 유사한 화가로 米芾과 趙孟頫을 꼽았다. 이들이 일품으로 불린 배경에는 예찬이 이미 스스로 자신이 逸筆로 逸氣를 표현한다고 말한 바가 있어 이러한 용어를 쓴 것으로 보인다. 倪瓚은 '저의 이른바 그림이라는 것은 逸筆로 대략 그려서 형사를 구하지 않고 오직 스스로 즐기는 것에 불과할 뿐입니다'와 '나의 대나무는 오직 가슴속의 逸氣를 그릴뿐이니' 같은 표현을 통하여 형식과 形似에 구애받지 않고 寫意的인 경지를 묘사한다는 뜻에서 逸筆과 逸氣라는 용어를 사용하였다.¹⁹⁾

여기에 착안하여 동기창이 逸品이라는 품등을 설정하였는데 이것이 또 새로운 것이다. 왜

18) 于安瀾, 前掲書, p. 80, "倪迂在勝國時, 以詩畫名世, 其自標置, 不在黃公望 王叔明間. 自云, 我此畫深得荆關遺意, 非王蒙輩所能夢見也. 然定其品, 當稱逸格. 蓋米襄陽 趙大年一派耳. 於黃王眞伯仲不虛也."

19) 보다 자세한 내용은 葛路, 『中國繪畫理論史』, 강관식 역 (미진사, 1989), pp. 326~336 참조.

나하면 이전의 逸品論에서는 倪瓚이나 米芾 같은 화가들을 逸品畫家로 구분하지 않았었기 때문이다. 唐代에는 王墨과 같이 파격적인 화풍의 화가들에 사용되었고 五代때에는 孫位와 같이 소탈한 성품으로 高士圖를 즐겨 그린 화가에게 사용되었는데 동기창은 倪瓚, 米芾과 같은 골수 문인화가들에게 적용하였던 것이다. 따라서 뜻이 고매한 화가들 즉 宋代의 米父子, 元代의 元四大家와 高克恭 같은 화가들이 새로이 일품화가로 불리우게 된 것이다.²⁰⁾ 이렇게 동기창은 逸品論에서 새로운 견해를 제시함으로써 일품론 역사의 마지막 장을 장식하게 되었다.

중국회화사에 대한 견해에 새로운 변화를 준 또 다른 것으로는 元代회화에 대한 해석이다. 동기창은 원대회화를 개관하면서 다음과 같이 언급하고 있다.

元代 末期 여러 문인 화가들의 그림(文人畫)에 두 가지 畫派가 있었으니, 하나는 董源의 파이고 다른 하나는 李成의 파이다. 이성의 그림은 郭熙가 보좌하고, 동원의 그림은 巨然이 보충하고 있다. 그런데 黃公望·倪瓚·吳鎮·王蒙의 四大家는 모두 동연·거연으로써 일가를 이루고 이름을 내어 지금 중국을 독보하게 되었는데, 이성·곽희를 배운 자 즉 朱德潤, 唐棣, 姚彥卿 등은 앞사람의 지름길에 압도되는 바가 되어 스스로 성과 있는 경지를 이루지 못하였다.²¹⁾

동기창은 원대회화가 董巨派와 李郭派라는 두 가지의 흐름에 의해 주도되었고 그 중 元四大家가 계승하게 되는 동거파가 보다 우위에 있었으며 朱德潤과 같은 李郭派 화가들은 침체하였다고 분석하고 있다. 그의 이와 같은 견해와 분석은 正說로 받아들여져 오늘날에 이르기까지 오랫동안 元代繪畫 이해의 바탕이 되어 왔었다.

그러나 元代 당시의 회화관련 저술을 분석해 본 연구에 의하면 元代에 실제로는 수십개의 畫派가 존재하였었고 董巨派는 元四大家들만이 주로 따랐고 나머지 화가들은 彩色畫 등 다양한 분야에 종사하였다고 하였다.²²⁾ 요컨대 동기창은 실상에 기초하여 이와 같은 논리를 전개한 것이 아니고 자신의 편의 즉 남북중설의 확립에 도움이 되는 방향으로 논리를 단순화시켜 본 것으로 유추해 볼 수 있다. 권위 있고 명쾌한 동기창의 글 솜씨에 의해 後學들은 마치 敎主의 말씀을 받드는 식으로 수용하였다고 볼 수 있다. 이와 같은 현상은 앞으로 나올 古代畫

20) Susan Nelson, "I-pin in Later Painting Criticism," *Theories of the Arts in China* (Princeton University Press, 1983), pp. 397~424.

21) 于安瀾, 前揭書, p. 28, "元季諸君子畫惟兩派, 一爲董源, 一爲李成. 成畫有郭河陽爲之佐, 亦猶源畫有僧巨然副之也. 然黃倪吳王四大家, 皆以董巨起家成名, 至今隻行海內, 至如學李郭者, 朱澤民·唐子華·姚彥卿·俱爲前人蹊經所壓, 不能自立堂戶."

22) Jerome Silbergeld, "A New Look at Traditionalism in Yuan Dynasty Landscape Painting," *Ku-kung Quarterly* vol. 14, No. 3 (Spring, 1980), pp. 1~27.

家들의 개개인의 화풍에 대한 분석 즉 양식론의 단계에 들어가면 보다 많이 접해볼 수 있다.

이 밖에도 중국회화사에 관련된 동기창의 언급으로 주목할 만한 것은 새로운 用語의 사용이다. 예컨대 ‘浙派’라는 용어와 ‘文人畫’라는 용어가 그것이다. 浙派라는 용어의 사용을 보면 절파의 화풍분석이나 연구에 관한 것이 아니고 절파라는 용어가 이미 있었음을 말해주고 있다.

원나라 말기의 사대가는 浙江 사람이 그 중 3명을 차지한다. 왕몽은 湖州 사람이고, 황공망은 衢州 사람이고 오진은 錢塘 사람이다. 다만 예찬만이 武錫 사람이다. 강산의 정기는 성하고 쇠하는 때가 있다. 우리 나라(明代)의 이름난 화가 중에는 겨우 戴進만이 武林 사람이라 이미 ‘浙派’라는 명칭이 있게 되었는데 조맹부가 또한 절강 사람이라는 것을 알지 못한다. 절파가 날로 사그러지는 듯하지만 달콤하고 기울고 속되고 보드라운 점을 저(절파) 가운데로 연계시키는 것은 마땅하지 않다.²³⁾

절파는 浙江 出身의 화가들을 부르는 일반적인 용어로서 많은 문인화가도 절파에 연계되어 있어, 달콤하고 속된 것을 다 절파라고 할 수는 없다는 해석이다. 현재 우리가 이해하고 있는 절파의 개념과는 다소 거리가 있지만 아무튼 最初의 절파 용어를 등장시켰다는 점과 아울러 학문상 매우 중요한 용어의 출현에 그가 관련되어 있다는 것이 특기할 사항이다.

또 ‘문인화’라는 매우 보편적이고 널리 사용되는 용어를 동기창이 처음 썼다는 것도 흥미롭다. 문인화라는 용어가 출현하기 전에는 사인화라는 용어가 사용되었는데 이것은 북송대 蘇軾이 처음 쓴 것으로 되어 있다. 동기창의 글에는 文人畫와 士人畫의 용어가 다 보이므로 두 가지가 混用되었음을 알 수 있다. 그러나 이후 문인화는 보다 일반적으로 사용되어 홀로 남게 되었다. ‘문인의 그림(문인화)은 왕유에게서 시작되어 그후 동원, 거연, 이성, 범관이 그 嫡子이고’와 ‘士人이 그림을 그림에는 마땅히 草書와 隸書의 기이한 글자법을 사용해야 한다’ 등의 귀절에서 확인해 볼 수 있다.²⁴⁾ 절파와 문인화의 용어 사용은 明代에 빈번하여지므로 明代末期 미술이론과 비평계를 대표하는 동기창의 글에서 이런 용어의 사용을 처음 만나게 된다는 것도 어찌 보면 자연스러운 현상이라고 여겨진다.

23) 于安瀾, 前掲書, p. 78. “元季四大家, 浙人居其三. 王叔明湖州人, 黃子久衢州人, 吳仲圭錢塘人, 惟倪元鎮無錫人耳. 江山靈氣盛衰有時, 國朝名士, 僅戴進爲武林人, 已有浙派之目. 不知趙吳興亦浙人. 若浙派日就漸減, 不當以話斜俗輟者, 係之彼中也.”

24) “文人之畫, 自王右丞始. 其後, 董源·巨然·李成·范寬 爲嫡子, …” “士人作畫, 當以草隸奇字之法爲之.” 文人畫의 용어와 전체 내용에 대하여는 韓正熙, 「文人畫의 개념과 한국의 문인화」, 『美術史論壇』 4호 (시공사, 1996), pp. 41~59

IV. 樣式論

동기창은 古畵를 누구보다도 많이 접하였다. 이러한 경험을 토대로 하여 그는 중국화론사에서 처음으로 그림을 양식적으로 분석하고 논하는 일을 본격적으로 시도한 사람이다. 물론 이전에도 단편적으로 고화들을 평가하고 분석해 본 예들이 있지만은 것처럼 많은 작가들을 대상으로 하여 심도 있게 분석해 들어간 일은 없었다고 볼 수 있다.²⁵⁾ 그러므로 그는 중국의 미술사학사에서 기념비적인 인물이라고 말할 수 있다.

물론 그의 분석은 현대 20세기의 학술적 분석에 비하면 간략하고 깊이가 떨어지지만 16세기에 이루어졌다는 것을 감안하면 매우 괄목할 만한 업적이라고 할 수 있다. 이러한 분석에 있어서 한 가지 문제는 대상작품의 眞僞문제가 선명치 못하다는 것이다. 진품도 아닌 것을 가지고 진품인양 양식을 검토하는 것은 물론 바람직하지 못한 것이지만 시대적 한계라고 볼 때 그의 분석은 그럼에도 불구하고 일정한 가치를 가진다고 볼 수 있다. 그의 시각과 의견은 이후 후학들에게 크게 영향을 미쳐 『芥子園畫傳』 등에 많이 보이는 古代 名家의 화풍에 대한 언급들은 대개가 그의 견해를 따르는 것이다. 따라서 동기창의 견해는 明清代 문인들의 회화에 대한 식견을 이해하는데 관건이 된다고 볼 수 있다.

동기창의 古代 大家의 작품에 대한 언급은 唐代회화로부터 시작되어 明代까지 망라하며, 시대의 화풍에 대한 분석에서부터 작가 개인의 화풍 분석, 나아가 양식적 흐름과 변천, 양식적 계보의 분석, 나아가서 특정 작품에 보이는 화풍 해석에 이르기까지 내용도 매우 다양하다. 이렇게 다양한 내용의 분석을 편의상 시대순으로 나누고 또한 작가별로 나누어 알아보고자 한다. 크게 보아 唐代, 五代, 宋代, 元代, 明代의 작가들이 대상이 되고 있다.

1. 唐代

당대의 작가들로는 王維, 吳道子, 盧鴻 등이 거론되고 있다. 이 중 동기창이 관심을 크게 보였던 작가는 王維인데 그것은 南宗畵의 시조이기 때문일 것이다.

화가로서의 王維는 서예가로서의 王羲之와 같다. 세상에서는 그의 작품을 많이 찾아 볼수가 없다. 나는 지난해에 嘉興의 項元汴의 집에서 〈雪江圖〉를 보았는데 皴擦이 전혀 없고 단지 윤곽만이 있는 것이 세상에 전해오는 模本이었다. 王蒙의 〈劍閣圖〉와 같이 李成의 筆法과 유사

25) 元代의 黃公望의 『寫山水訣』에 보이는 董源의 화풍에 대한 분석을 예로 들 수 있다. 이러한 분석도 참고한 董源 작품이 僞作일 경우는 가치가 떨어질 것이다. 그리고 가까이는 明代의 莫是龍의 작품분석이 동기창에 영향을 미친 것으로 보인다.

하였으며 王維 畫格이 아닌 것으로 보였다. 또 北京에 갔을 때 趙令穰이 臨한 王유의 〈湖莊清夏圖〉를 구득하였는데 역시 가는 皴이 없었으며 項元汴 소장의 〈雪江圖〉卷과 비슷하였다. 모두 王유의 뜻을 모방하기는 하였으나 王유의 운치가 충분치 못하였다. 대저 대가의 神品에는 반드시 준법에 특별한 것이 있을 것이라 생각하였다.²⁶⁾

동기창은 王維의 그림에는 특별한 皴法 즉 渲染法이 있을 것으로 기대하여 王維의 작품으로 불리우는 것들을 보았다. 그러나 그러한 표현이 없자 眞品이 아닌 것으로 단정하였다. 이와 같이 先入見을 갖고 작품을 보고 있으며 王維의 작품을 양식적 개념으로 대하고 있다. 이러한 점은 南宗畫의 시조인 王維의 작품에서 선염법을 발견하여 자신의 이론을 확립하려는 의도가 엿보이며 실상에 근거하여 이론을 定立하는 것이 아님을 느낄 수 있다.²⁷⁾ 王유에 관한 언급을 하나 더 살펴보자.

王維 이전의 화가들이 잘 하지 않는 바가 없었지만 유독 산수의 神情을 傳寫하는 데에는 하나의 티끌이 막혀 있었다. 王유로부터 비로소 皴法을 사용하고 渲染法을 사용하여, 마치 王羲之가 鍾繇의 서체를 한 번에 변화시켜 봉새와 난새가 나는 듯이 글씨를 쓰니, 기이한 듯이 보이지만 바른 데로 돌아온 것이다.

王유 이후의 화가들이 제 나름대로 뜻을 지었으니 예를 들자면 王洽과 李思訓 무리가 혹은 潑墨을 난만하게 하고 혹은 설색을 곱고 아름답게 한 것과 같은 것이다. 보면 지름길이 이미 갖추어져 있으니 模擬하기가 어렵지 않다.²⁸⁾

앞의 인용문에서와 달리 여기에서는 王維가 준법과 선염법을 다 써서 회화의 수준을 크게 바꾸어 놓았다고 기술하고 있다. 동기창은 〈江山雪霽圖〉라는 그림에서 간신히 준법을 확인하였다고 다른 기록에서 주장하고 있으나 현재 이 그림은 역시 진본으로 보고 있지 않은 그림이다.²⁹⁾ 이와 같이 동기창은 진본인지 아닌지를 구별할 능력이 없으면서도 자신의 희망을 양식적으로 해결해 보려고 노력하고 있다. 이것은 양식적인 접근이 어떤 의도와 결부된 특수한

26) 于安瀾, 前掲書, pp. 80~81, “畫家右丞, 如書家右軍, 世不多見, 余昔年於嘉興項太學項元汴所見雪江圖, 都不皴擦, 但有輪廓耳., 及世所傳模本, 若王叔明劍閣圖, 筆意類李中舍, 疑非右丞畫格. 又余至長安, 得趙大年臨右丞湖莊清夏圖, 亦不細皴, 稍似項氏所藏雪江卷, 而竊意其未盡右丞之致. 蓋大家神品, 必於皴法有奇.”

27) 韓正熙, 註 1, 앞의 글(1989), pp. 51~53 참조.

28) 于安瀾, 前掲書, p. 75. “王右丞以前, 作者無所不工, 獨山水神情傳寫, 猶隔一塵. 自右丞始用皴法, 用渲染法, 若王右君一變鍾體, 鳳翥鸞翔, 似奇反正. 右丞以後, 作者各出意造, 如王洽·李思訓輩, 或潑墨瀾翻, 或設色娟麗, 顧蹊徑已具, 模擬不難.”

29) 董其昌이 본 〈江山雪霽圖〉는 日本 小川소장에 있는 것으로 이 작품은 현재 16~17세기 정도의 것으로 보고 있다. James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (University of California Press, 1980), p. 18.

상황이라 할 수 있는데 이런 점은 대개 南北宗論에 등장하는 주요작가일 경우에 더욱 자주 보이는 현상이다.

2. 五代

오대 때의 화가로는 董源이 가장 자주 언급되고 있으며 그 밖에 荆浩와 關同, 黃筌, 巨然과 惠崇 등이 거론되고 있다. 董源은 王維를 뒤이어 南宗畫의 開祖에 가까운 인물이고 또 확실한 皴法의 사용자이기에 동기창 특유의 양식적 분석의 기초가 된다는 점에서 높이 평가받고 있다. 동원에 관하여 언급한 대목을 몇 개 보고자 한다.

董源과 승려 巨然是 모두가 먹으로 구름의 기운을 渲染하여, 구름이 나타났다 없어지며 변화하고 사그러지는 형세를 그렸다. 米父子가 董源과 巨然를 따랐으나 그 화법은 번잡한 것을 생략하고 오로지 구름만을 그렸다. 이는 곧 李思訓의 구름필을 사용하는데 있어서의 趙伯駒·趙伯驥 무리가 한 바와 같다. 자성일가 하고자 한다면 버리거나 취하는데 다른 사람을 좇아할 수는 없기 때문이다.³⁰⁾

동기창은 米父子의 화풍적 연원이 董源과 巨然에 있다고 누차 얘기하고 있는데 이것도 그 중의 하나이다. 물론 꼭 같지는 않고 약간의 차이가 있는데 이것은 대가의 경우 당연한 것이 아니냐고 답하고 있다. 동원에의 양식적 접근에서 주로 주목받는 부분은 구름 처리와 수목의 표현에 집중된다. 특히 나무는 小樹, 雜樹 등으로 나누어 세심한 관찰을 보여주고 있다.

董源이 작은 나무 그리는 법은 나뭇가지와 뿌리를 먼저 그리지 않고 필점으로 형상을 만드는 것이다. 산을 그리는 데에도 나무 그리는 준법을 사용하였는데 이는 사람들이 잘 모르는 점이나 요결의 법이다.

동원이 나무를 그림에 작은 나무는 그리지 않은 것이 있으니 〈秋山行旅圖〉와 같은 것이다. 또한 작은 나무를 그린 것이 있는데 다만 멀리 보면 나무 같지만 사실은 點綴하여 모양을 만든 것이다. 내가 말하노니 이는 米芾의 米點에 원류가 된다. 대개 작은 나무는 가장 힘차고 간소한데 그 가지는 간단하고 그 형상은 무성하다.

동원이 잡다한 나무들을 그리는 법은 다만 맨 뿌리를 드러내고 점으로 잎을 찍어가며 높게 하거나 낮게 하고 살지게 하거나 마르게 하면서 형상을 이루는 것이다. 이는 즉 미불 그림의 원조이며 가장 고상하고 우아하니 세밀한 기교를 드러내는 것이 아니다.³¹⁾

30) 于安瀾, 前掲書, p. 76. “董北苑·僧巨然, 都以墨染雲氣, 有吐吞變滅之勢, 米氏父子宗董巨, 然法稱刪其繁複, 獨畫雲, 乃用李將軍勾筆, 如伯駒伯驥輩, 欲自成一家, 不得隨人去取故也.”

여기서 확인되듯이 동기창은 동원의 나무 모습에 주의를 기울이고 있는데 점으로 나무를 그리는 모습은 이후 米點이 되어 米父子에게 계승된다고 하여 남북종론에서 동원을 그 다음에 나오는 米父子와 서로 연결시킴으로써 양식적인 연결고리를 찾는 것이다. 이러한 세심한 관찰과 분석은 이전에 보지 못하던 것으로 새로운 회화비평의 모델을 보여주고 있다. 역시 문제는 근거가 되는 작품의 진위 문제인데 당시로는 대개 진품으로 보고 논한 것이라 확신에 차 있으나 현재는 동원의 작품이 진품이 없는 것으로 보기 때문에 이러한 견해들이 설득력을 잃고 있다.

동원 그림에 보이는 특이한 나무 표현, 특히 前景에 그려지는 굵고 뻗뻗한 나무들의 모습을 (圖 1) 자신의 작품에 반영하여 재현시키고 있으며 독특하고 강한 인상을 주고 있다(圖 2), 즉 동원의 큰 나무 표현은 자신의 작품의 특이한 수목표현에 활용되고 있으며, 동원의 조그만 나무 표현은 자신의 새로운 이론 즉 南北宗論 定立에 활용되고 있는 것이다. 이와 같은 점에서 동원은 동기창에게 있어서는 활용도가 높은 매우 중요한 人物이 되고 있다.



圖 1. 董源, <溪山行旅圖> 부분 (전체그림은 圖 4).



圖 2. 董其昌, <夏木垂陰圖>.

31) 于安瀾, 上揭書, p. 73~74, “北苑畫小樹, 不先作樹枝及根, 但以筆點成形. 畫山即用畫樹之皴, 此人所不知, 乃訣法也.”; “董北苑畫樹, 都有不作小樹者, 如秋山行路是也. 又有作小樹, 但只遠望之似樹, 其實憑點綴以成形者. 余謂此即米氏落茄之源委. 蓋小樹最要淋漓約略, 簡於枝柯, 而繁於形影.”; “北苑畫雜樹, 只露根而以點葉高下肥瘦, 取其成形. 此即米畫之祖, 最爲高雅, 不在斤斤細巧.”

3. 宋代

송대의 화가들에 대하여도 많은 글을 남기고 있는데 가장 관심이 많았던 화가는 米芾·米友仁 父子였다. 아마도 董源의 뒤를 잇는 南宗畫의 주요 系脈이라 그러한 듯하며, 본인도 米法山水畫를 많이 그리고 있다. 北宋代의 화가로는 李成, 范寬, 米芾, 郭忠恕, 趙令穰 등에 대한 글들이 있으며 南宋代의 화가로는 夏珪, 趙伯駒, 米友仁, 趙孟堅, 江參 등에 관한 글들이 있다. 주로 文人화가들에 대하여 쓰고 있으며 상대적으로 畫員화가들에 대하여는 관심이 떨어지는 것을 알 수 있다.

우선 北宋代의 화가들에 대한 언급을 보면 華北山水 화가들에 대한 관심을 찾아볼 수 있다. 李成과 范寬의 畫風에 대하여 다음과 같이 지적하였다.

이성이 먹을 아끼기를 금과 같이 하였고, 王洽은 먹즙을 번지게 하여 그림을 이루었다. 무릇 그림을 배우는 사람이 '惜墨潑墨'의 네 글자를 늘 유념한다면 六法과 三品에 있어서 깨우침이 받은 지난 것이다.

范寬이 그린 산천은 부드럽고 중후하여, 황하 북녘의 기상이 있고 상서로운 눈이 산에 가득 하니, 그리기만 하면 곧 천리 먼 풍경이다. (범관 그림의) 겨울 숲이 외롭게 수려하고 곧게 스스로 섰고 물태가 엄동에 얼어붙은 듯 하여 엄연히 삼동의 겨울이 눈 안에 있구나.³²⁾

李成에 대하여는 먹을 아껴 쓰는 기법을, 그리고 范寬에 대하여는 山勢의 표현에 치중하여 논하고 있다. 그다지 꼼꼼하게 많은 것을 묘사하지 않고 있는데 이러한 것은 米父子에 이르면 상황이 달라진다.

그림의 묘함은 안개와 구름(烟雲)이 변화하고 사라지는 데에 있다. 米友仁이 '王維의 그림을 가장 많이 보았는데 모두 선각화(刻畫)같아 배우기에 족하지 않다. 오로지 구름산(雲山)으로 먹장난을 하노라' 고 하였는데 이 말이 비록 치우친 듯 하지만 산수 중에서 烟雲 처리에 뜻을 두는 것이 마땅하다. 胡粉을 사용하여 칠하는 것은 좋지 않으며 먹으로 적시어 번지게 하여 수증기가 부드럽게 흘러내리는 것 같이 하여야 이내 살아 움직이는 운치(生動之韻)라 칭할 만 하다.³³⁾

32) 于安瀾, 上揭書, p. 79. "李成惜墨如金, 王洽潑墨瀦成畫. 夫學畫者, 每念惜墨潑墨四字, 於六法三品, 思過半矣." ; "范寬山川渾厚, 有河朔氣象, 瑞雪滿山, 動有千里之遠, 寒林孤秀, 挺然自立, 物態嚴凝, 儼然三冬在目."

33) 于安瀾, 上揭書, p. 71. "畫家之妙, 全在烟雲變滅中, 米虎兒謂王維畫見之最, 皆如刻畫, 不足學也, 惟以雲山爲墨戲. 此語雖似偏, 然山水中當著意烟雲, 不可用粉染, 當以墨漬出, 令如蒸氣冉冉欲墮, 乃可稱生動之韻."

동기창은 그림에서 煙雲처리가 중요하며 米父子가 이 부분에서 특히 뛰어났음을 강조하고 있다. 그러나 米父子가 王維의 그림에 연운처리가 안보이고 선각화와 같이 되어있다고 한 의견에는 동의하지 않고 있다. 따라서 말이 치우치다 즉 지나치다고 반박한 것이다. 雲山을 그리는 데에도 알아야 할 기법이 있는데 그것이 양쪽에서 모두 기세가 일어나서는 안된다는 것이다.

구름산은 모두 한 쪽 모서리에 붙어서 기세가 일어나야 하며 양 쪽 모서리 모두에서 합하여져 일어나서는 안된다. 이 점은 사람들이 깨닫지 못하는 바이다. 근래에 속된 화가들이 點筆을 하고 곧 제 스스로 칭하기를 '米家山'이라 하는데 너무 우습다. 미우인은 천고의 역사를 내리보고 왕유에게도 양보하지 않았으나 사람들이 쉽게 따를 만 하니 후세의 화가들에게 단점을 보호하는 경로를 열어 주는 격이 되었다.³⁴⁾

이 밖에도 여러 가지 방법으로 米法山水에 대하여 언급하고 있는데 그만큼 관심이 많다는 증거이다. '老米(米芾)의 그림은 부드러움에서 어렵다. 다만 담묵, 농묵, 발묵, 파묵, 적묵, 초묵 등을 이용하여 그 모두를 터득한다' 고 한 표현에 보이듯이 그의 언급은 기법에 대하여 섬세히 분석하여 회화사적으로 또 양식적으로 폭넓고 다양하게 전개되고 있다. 이와 같은 점에서 그는 유례가 없는 이론가였으며 대단히 창의적이었다고 할 수 있다.

같은 北宋代의 화가인 趙令穰에 대한 언급에서도 이러한 관찰력과 심미안을 느낄 수 있다.

조영양의 〈江鄉清夏卷〉은 필치에 담긴 뜻이 王維를 온전하게 倣하고 있다. 내가 서울의 집에서 이 그림을 얻어 날마다 보기를 여러 번 하였더니 깨달은 점이 있었다. 조영양과 王誥은 모두가 院體를 벗어나 李成과 王維를 주로 따랐으나 왕선은 다른 길로 나갔으니 조영양의 뛰어난고 속세를 끊은 것보다는 못하게 되었다.

조영양의 平遠 그림은 호수와 하늘의 아득한 경치를 그렸는데 속되지 않음이 지극하나 皴을 많이 하는 것은 견디지 못하였다. 비록 王維를 배웠다고 말하지만 왕유의 그림에는 바로 가는 준 그림이 있으니 여러 산이 첩첩 겹쳐지는 데에서 그러하다. 조영양은 아직 그런 법을 다하지는 않았다.³⁵⁾

조영양을 왕유와 화법적으로 연결시켜 논하고 있는데 그 차이를 본인의 경험에 비추어 드러내고 있다. 즉 조영양은 준법을 별로 쓰지 많은데 반하여 왕유는 준을 많이 썼다는 것인데

34) 于安瀾, 上揭書, p. 79, “雲山皆依側邊起勢, 不用兩邊合成, 此人所不曉. 近來俗子點筆, 便自稱米家山, 深可笑也. 元暉睥睨千古, 不讓右丞, 可容易湊泊, 皆後人護短經路也.”

35) 于安瀾, 上揭書, p. 78, “趙令穰江鄉清夏卷, 筆意全倣右丞. 余從京邸得之, 日閱數過, 覺有所會, 趙與王晉卿皆脫去院體, 以李成熙·王摩詰爲主. 然晉卿尚有畦遲, 不若大年之超軼絕塵也.”; “趙大年平遠, 寫湖天渺茫之景, 極不俗. 然不耐多皴, 雖云學維, 而維畫正有細皴者, 乃於重山疊嶂有之. 趙未能盡其法也.”

이러한 왕유의 화풍에 대한 언급이 본인의 僞作에 근거한 의견인 바 이러한 시각이나 태도가 지속되고 있음을 알 수 있다.

4. 元代

고대의 대가들에 대하여 언급한 동기창의 글들 중에서는 아마도 元代 화가들에 관한 것이 가장 많을 것이다. 양적으로는 元四大家에 대한 것이 가장 많고 그 밖에도 趙孟頫, 高克恭, 錢選 등에 관한 것이 있다. 元四大家는 明末期에는 작품이 다소 많이 전하고 南北宗論에서도 중요한 위치에 있기 때문에 주목을 많이 받았다고 보며 그 자신도 이들의 倣作을 많이 남기고 있다. 그 보다 앞서 활동한 沈周와 文徵明이 宋代 이전 화가들의 작품은 접하기가 어렵기 때문에 주로 元四大家의 화풍을 倣하였다라고 실토하고 있음에 비추어 볼 때 동기창이 元四大家를 많이 다룬 것은 당연하다고도 할 수 있다.

元四大家 중에서는 倪瓚에 대한 언급이 제일 많다고 할 수 있는데 그것은 倪瓚이 매우 文人다운 체취가 있고 또 逸品畫家로 命名되기도 하였으며 기법적으로도 특이하게 側筆을 사용하는 점 등에 기인하는 것으로 생각된다.

倪瓚의 그림은 元代에 있어서 逸品이라 칭할 만 하다. 옛 사람이 逸品을 神品 위에 두었는데 역대에서 張志和 만이 민망스런 기색이 없을 수 있다. 宋代 화가 중에는 米芾 만이 규범밖에 있었고, 나머지는 틀에 의해 양성되어 비슷비슷하였다. 원대에 그림을 잘 그린 화가들이 많긴 하였으나 송대 화법을 이어받아 쓸쓸함(蕭散)을 약간 더하였을 뿐이다. 오진은 신이한 기운이 많고 黃公望은 풍격이 특히 묘하였고 王蒙이 이전의 규범을 모두 가졌으나 이 세 명은 모두 習氣를 중형으로 함하였고, 오직 예찬만이 고아하고 담담하고 천연스러우니 미씨 미치광이(米顛) 이후 한 사람일 뿐이다.

倪瓚 풍의 그림을 그림(倣作)에는, 모름지기 側筆을 사용하며 가볍게 혹은 무겁게 그리기 때문에 圓筆로는 그릴 수 없다. 측필의 아름다움은 필법의 빼어나고 날카로움에 있다. 송대 화가들의 院體의 그림은 모두 원필의 준을 사용하였는데 다만 董源 만이 홀로 약간 자유로와 하나의 조그만 변화를 행할 수 있었다. 예찬, 황공망, 왕몽 등이 모두 동원을 스승으로 하여 일어났으므로 모두 측필을 사용하였던 것이며 그 중에서는 예찬이 더욱 유명하였다.³⁶⁾

36) 于安瀾, 上揭書, p. 78. “迂翁畫在勝國時, 可稱逸品. 昔人以逸品置神品之上, 歷代惟張志和可無愧色, 宋人中米襄陽在蹊徑之外, 餘皆從陶鑄而來. 元之能者雖多, 然稟承宋法稍加蕭散耳. 吳仲圭大有神氣, 黃子久特妙風格, 王叔明奄有前規, 而三家皆有縱橫習氣, 獨雲林古淡天然, 米顛後一人而已.”; “作雲林畫, 須用側筆, 有輕有重, 不得用圓筆. 其佳處在筆法秀峭耳. 宋人院體, 皆用圓皴, 北苑獨稍縱, 故爲一小變. 倪雲林·黃子久·王叔明, 皆從北苑起祖, 故皆有側筆, 雲林其尤著者也.”

원사대가에 드는 吳鎮, 黃公望, 王蒙이 모두 훌륭한 文人들이나 그들도 倪瓚에 비하면 習氣가 있다고 하여 倪瓚을 주로 찬하고 있다. 깔끔하고 고상한 화가로 추앙하고 米芾과 더불어 逸品화가로는 역사상 둘 뿐이라고 칭송하고 있다.

예찬을 이와 같이 높이고 있는 이유는 물론 앞에서 든 몇 가지의 이유도 있겠지만 기법적으로 董源과 연결된다는 점도 중요하게 작용했다고 본다. 동기창의 관찰에 의하면 예찬의 촉필이 동원의 촉필에 기원을 두고 있다고 하였는데 따라서 기법적으로 董源—米父子—元四大家로 이르는 南宗畫의 系脈 구도가 확연히 성립하는 것이다. 따라서 자신의 구상이 온전히 구축된다는 점에서 가치가 크며 예찬은 크게 부각시켜야 할 人物이 되는 것이다. 다만 문제는 동원의 화풍이 진실된 것인가 하는 점인데 僞作에 근거한 이러한 결론은 사실상 문제가 많은 것이다.

동기창은 특이하게도 高克恭을 대단히 높이 평가하였다. 趙孟頫와 버금가는 화가라 하였으며 黃公望이나 王蒙이 미칠 바가 못된다고 하였다.

元代の 유명한 화가로 趙孟頫를 神品으로 삼는데, 倪瓚이 조맹부와 高克恭과 더불어 일컬어지는 것에는 평가에 혹 다름이 있으니, 이는 고극공의 진적을 보지 못하였기 때문이다. 내가 〈大姚村圖〉를 얻었는데 곧 고극공의 진적으로 연기와 구름이 담담하면서(淡) 탁 트인 듯 하고(蕩) 격조와 운치가 모두 뛰어났다. 짐짓 황공망이나 왕몽이 꿈꿀 수 있는 바가 아니었다.

趙孟頫의 그림은 원대의 으뜸이다. 오로지 고극공만을 추중하기를 마치 후생이 공을 오래 쌓은 이름난 학자를 섬기듯이 하였다. 倪瓚이 黃公望의 그림에 제를 쓰기를, '비록 고극공을 꿈에도 보지 못하였건만 다만 고극공의 필의가 있구나' 라 하였다. 고극공의 화풍이 거의 조맹부의 수준에 버금갔던 것이다. 고극공은 일생 미불을 배웠는데 미치지 못하였고 넘어서지도 못하였다.³⁷⁾

이와 같이 극찬을 아끼지 않는 것은 매우 이례적인 일인데 그다지 흥취와 예술성이 많지 않은 고극공을 높이 평가하는 데에는 米法山水를 즐겨 그리고 또 지위가 尙書 즉 장관의 지위에 올라 자신과 같은 반열에 있는 작가였기 때문이 아닐까 한다. 역대 화가 중 장관 지위에 오른 화가로 손꼽히는 자가 몇 있는데 그 중에 高尙書가 유명하다. 元四大家가 고극공에 미치지 못한다고 한다면 元四大家에 고극공이 들어가야 할 것이나 그렇지 않은 점으로 볼 때 이 평가는 過讚이 아닐까 한다.

동기창의 역대 화가의 평가에는 가끔 모순이 발생한다. 즉 누가 제일이라 하고 또 다른 곳에서

37) 于安瀾, 上揭書, p. 77. “勝國名手, 以趙吳興爲神品, 而雲林以鷗波房山所稱許者, 或有異同, 此由未見房山眞蹟耳. 余得大姚村圖, 乃高尙書眞蹟, 煙雲淡蕩, 格韻俱超, 固非子久山樵所能夢見也.”; “趙集賢畫, 爲元人冠冕, 獨推重高彥敬, 如後生事名宿, 而倪迂題黃子久畫云, 雖不能夢見房山 特有筆意, 則高尙書之品, 幾與吳興埒矣. 高乃一生學米 有不及無過也.”

는 다른 작가가 제일이라고 하면 그것이 모순이 되는 것이다. 바로 앞에서도 미불과 예찬을 최고의 화가라고 하고 고극공에 오면 또 최고의 화가라 하고 趙孟頫는 또 元代 제일이라 하니 서로 충돌이 일어날 수밖에 없는 것이다. 그러므로 그의 말을 액면 그대로 믿을 수는 없는 일이다.

5. 明代

明代는 동기창이 활동하였던 바로 그 왕조이므로 同時代가 되는 셈이다. 明代의 작가들로 는 沈周와 文徵明이 주로 거론되었으며 그 밖에 仇英, 杜瓊 등에 대한 언급이 있다. 이 중에서 沈周에 관한 기술을 살펴보고자 하는데 여기에서도 동기창의 예리한 감각이 잘 드러난다.

沈周는 元代의 여러 우수한 화가들의 유명한 그림들을 모사하지 않은 것이 없으며 또한 아주 유사하게 그렸고 혹은 그보다 낮게 그렸다. 다만 倪瓚의 淡墨이라는 한 가지 그림 만은 배우기 어렵다고 스스로 말하였다. 대개 심주 선생의 노련한 필치와 치밀한 구상(老筆密思)은 예찬의 담담하고 성긴 듯 함(若淡若疎)과는 취향이 다르기 때문이다.

심주는 매번 예찬을 倣하는 작품을 하였는데 그 스승인 趙同魯는 그것을 보고 말하길 '또 과하다. 또 과하다' 고 하였다. 대개 예찬의 妙處는 사실 배우기 어려운 것이다.³⁸⁾

심주가 예찬을 倣하는 작품을 할 때마다 그 선생이 질책하였다는 것인데 이것을 동기창은 심주가 예찬보다 숨씨가 못해서 그런 것이 아니고 서로 화풍이 달라 잘 맞지가 않아서 그런 것이라고 해석해 주고 있다. 즉 심주를 높이 평가하여 심주 나름의 취향과 분위기를 인정해 주고 있는 것이다. 동기창도 明代 화가들 중에서 沈周와 文徵明에게는 찬사를 아끼지 않고 있는데 그것은 南宗畫의 脈이 元四大家를 거쳐 沈周와 文徵明에 이르기 때문이다. 물론 그 뒤는 吳派의 후계자들로 이어지는 것이지만 淸初의 정통파 화가들은 동기창이 심주와 문징명의 뒤를 잇는 것으로 해석하고 있다. 동기창도 그것을 기대하면서 심주나 문징명을 좋게 평하고 있다.

지금까지 대략 주요 작가를 중심으로 살펴보았듯이 동기창이 많이 언급한 화가들은 南宗畫派의 주요화가들로서 자신의 이론을 뒷받침하는 얘기들을 주로 하였다. 특히 王維, 董源, 米父子, 元四大家, 沈周 등에 치중되고 있으며 중요한 수록할수록 보다 양식적인 언급이 가해지고 있음을 알 수 있다. 각 화가들에 대한 언급도 여러 형태로 이루어지고 있으며 이러한 다양한 분석 또한 동기창의 비평가로서의 또 미술사가로서의 뛰어난 면모를 잘 보여준다고 하겠다.

38) 于安瀾, 上揭書, p. 78. “石田先生, 於勝國諸賢名蹟, 無不摹寫, 亦絕相似, 或出其上. 獨倪迂一種淡墨, 自謂難學. 蓋先生老筆密思, 於元鎮若淡若疎者, 異趣耳.”; “沈石田每作迂翁畫, 其師趙同魯見輒呼之曰, 又過也, 又過也. 蓋迂翁妙處, 實不可學.”

진위와 감식이 발달하지 못했던 시대라 그 점에서 취약함이 있지만은 또한 본인의 의도적인 즉 진품으로 믿고자 하는 마음도 상당히 작용했으리라 여겨진다.

V. 技法論

동기창은 순수하게 기법에 관한 이야기도 많이 하였는데 이것은 양식과 기법에 관한 그의 깊은 관심을 반영한다고 볼 수 있다. 筆墨論, 塊體論, 氣勢論, 分合論, 疏密論, 虛實論, 生熟論 등 다양하며 또 나아가서 나무 그리는 법, 돌 그리는 법 등 세부적 내용에 이르고 있다. 그의 기법에 관한 언급에는 독창적인 것이 많이 있는데 이것도 그의 古畫에서 얻은 경험에 의존하는 바가 많았다. 앞에서와 같이 眞品이 아닌 古畫에 기초해 얻은 古人의 畫風은 때로 엉뚱한 결론을 얻을 수도 있을 것이다.

몇 가지의 예를 들어보면서 그의 시각을 살펴보고자 한다. 우선 구도에 관한 그의 견해를 보자.

산의 윤곽을 먼저 정하고 난 후 皴을 한다. 오늘날의 사람들은 부스리기 같은 작은 곳들을 쌓아 커다란 산을 만드는데 이가 가장 큰 병이다. 옛 사람은 커다란 축그림을 그림에도 단지 서너 개의 덩어리로 크게 나누어 합하여 구도를 잡았다. 비록 그 중 잘게 나뉘어진 부스리기 같은 곳이 아주 많아도 요컨대 '勢를 취함' 을 위주로 한다.³⁹⁾

여기서 말하는 작은 부스리기 같은 것을 쌓아 커다란 산을 만든다고 한 표현은 蘇州의 吳派 화가들의 태도를 말하는 것으로 보인다. 文徵明의 〈傲王蒙山水圖〉(圖 3)에서 보듯이, 작은 괴체들을 무수히 조합하여 산을 표현하는 것을 말하는데 文徵明의 뜻은 다른 곳에 있었을 것이다. 그러나 동기창은 이것을 병폐라고 하여 비난하였는데 그것은 古畫들이 몇 개의 큰 덩어리로 되어 있다는 이유이다. 즉 문징명의 새로운 표현을 古式과 다르다고 하여 비판한 것이다.

동기창은 이러한 古式을 실제 자신의 산수표현에 적용하고 있다. 董源의 〈溪山行旅圖〉(圖 4)와 동기창의 〈葑徑訪古圖〉(圖 5)를 비교해 보면 알 수 있다. 문징명의 그림과 달리 정말 몇 개의 괴체로 전체산이 이루어져 있다. 〈봉경방고도〉에는 陳繼儒가 쓴 贊文이 있는데 이 그림이 王維와 董源의 法으로 표현되었다고 적고 있다. 동기창의 견해는 친구인 陳繼儒도 파악하고 있음을 확인할 수 있다. 동기창은 古畫의 특징을 다시 자신의 독특한 화풍으로 바꾸어 새로운 그림으로 재구성해 내고 있다.

39) 于安瀾, 上揭書, p. 71, "山之輪廓先定, 然後皴之. 今人從碎處積爲大山, 此最是病. 古人運太軸, 只三四大分合, 所以成章, 雖其中細碎處甚多, 要之取勢爲主."



圖 3. 文徵明, <做王蒙山水圖>, 1535년, 종이에 수묵, 133.9×35.7cm, 臺北故宮博物院.



圖 4. 董源, <溪山行旅圖>, 비단에 수묵, 小川 소장.



圖 5. 董其昌, <葑徑訪古圖>, 1602년, 종이에 수묵, 80.0×29.8cm, 臺北故宮博物院.

그림 전체의 목표가 勢라고 한 것도 古畫에서 얻은 인식이다. 北宋代 郭熙의 <早春圖>에서 보듯이 뒤틀리며 솟아 올라가는 것이 古畫의 기세이나 明代 회화의 추구는 이미 勢가 아니었다. 그것보다는 구조적 결합으로서의 괴량감 표현이 더 추구되었으며 吳派 화가들의 작품에서 잘 찾아볼 수 있다. 陸治의 <山水圖>(圖 6)에서 그러한 태도를 잘 확인할 수 있다. 동기창은 吳派 화가들을 부정하고 새롭게 古畫에 기초한 화풍을 추구한 일군의 화가들 즉 松江派를 대표하는 人物이었던 것이다. 그러므로 이러한 표현들이 나오지 않았나 생각되며 이것은 또 그의 선배인 顧正誼, 莫是龍, 宋旭의 생각이기도 하였을 것으로 믿어진다.

그림을 화면에 표현하는데 있어서 동기창이 또한 언급한 것이 있다. 즉 分과 合, 虛와 實, 疏와 密 등과 같은 것들이다.

옛 사람의 그림은 한쪽 면에서만 이루어지지 않았는데 오늘날 사람들은 이런 뜻을 잃어버렸다. 그리하여 그림전체에 영롱하게 빛나는 교묘한 솜씨가 없게 되었다. 그러나 分·습을 다 잘한 후에 皴法을 넉넉히 펼칠 수 있으니 이 때는 손을 놓을 수 있다. 다음으로는 반드시 虛·實을 분명히 하여야 하는데 허·실이라는 것은 각 段에서의 用筆의 상세함(詳)과 소략함(略)이다. 상세한 데에는 반드시 소략함을 두어, 허와 실을 보완작용하게 해야 한다. 성긴 데(疎)에는 깊고 그윽함이 없고, 짙은 데(密)에는 운치가 없다. 다만 허와 실을 잘 보아 뜻으로 취한다면 그림은 절로 기이하여진다.⁴⁰⁾

앞의 분함은 開合이라고도 하는 것으로 경치를 펼쳐 나누어 놓았다가도 한편으로는 이들을 모아 마무리를 해야 한다는 것이며 경치를 표현하는 한 방식을 말하는 것이다.

다음으로 지적인 虛와 實, 疏와 密의 문제는 서로 유사한 것으로 筆이 밀집해 있는 곳과 여백이 많은 곳과를 잘 조화 있게 처리하여야 한다는 것이다. 동기창의 그림을 보면(圖 7), 이러한 것을 의식하여 처리한 것을 알 수 있다. 붓질이 밀집되어 있는 것을 해소하기 위하여 그 중간에 빈 공간을 갑자기 두는 것인데 이것은 다른 화가의 경우에는 찾아보기 어려운 것이다. 동기창은 이러한 여러 가지 이론들을 자신의 작품에 반영하여 실제로 실행으로 옮겨보고자 한 화가였다.

그의 이와 같은 실천적 태도가 가장 잘 드러난 것이 수목의 표현이다. 동기창은 나무를 자세히 관찰하여 얻은 결론을 여러 번 기록하고 있는데 그에 의하면 나무가지는 똑바로 곧은 것이 거의 없으므로 가지는 계속 구부러뜨려 그려야 한다는 것이다.

나무를 그리는 법은 오로지 붓을 돌리면서 꺾는 것(轉折)을 위주로 해야 한다. 매번 한 번의 붓을 움직일 때마다 돌리고 꺾을 곳을 생각해야 하는 것은 마치 글씨를 쓰면서 붓을 돌리는데 노력하는 것과 같아 붓이 가지만 하고 거두어 지지 않아서는 더욱 안된다. 나무의 가지

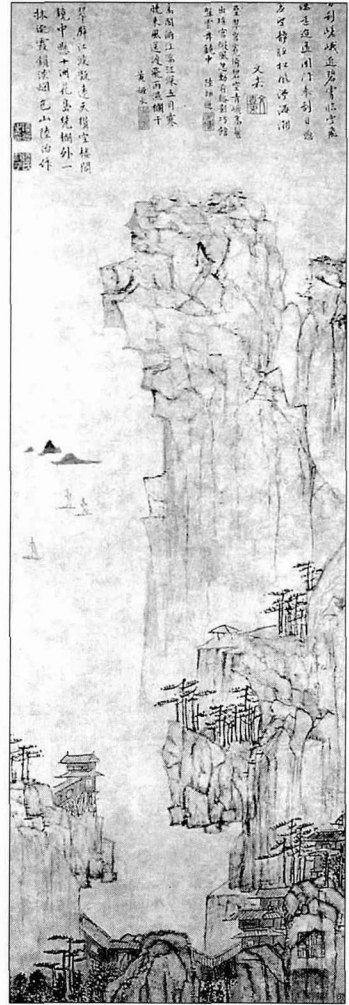


圖 6. 陸治, <山水圖>, 16세기, 종이에 수묵담채, 85.0×30.0cm, 프린스텐대학미술관.

40) 于安瀾, 上揭書, p. 72, “古人畫不從一邊生去, 今則失此意, 故無八面玲瓏之巧. 但能分能合, 以皴法足以發之, 是了手時事也. 其次須明虛實, 虛實者, 各段中用筆之詳略也. 有詳處必要有略處, 虛實互用, 疏則不深邃, 密則不風韻, 但審虛實, 以意取之, 畫自奇矣.” 이러한 用語들의 자세한 내용은 王伯敏, 『동양화기도론』 (미진사, 1991) 참조.



圖 7. 董其昌, <巖居高士圖>, 1623년, 종이에 수묵, 55.5×34.5cm, 뉴욕 개인소장.

(枝)에 사방으로 난 가지가 있어 사면에 모두 가지를 그리고 잎을 그릴 수 있음을 말한다. 단 한 자 길이의 나무를 그리면서 반 치의 직선도 있게 하여서는 안되며 매 번의 필획마다 돌려 꺾어야 하니, 이것이 나무 그리는 비결이다.⁴¹⁾

나무를 그리는 秘訣은 많이 굽음에 있다. 비록 한 줄기나 가지일지라도 똑바른 것은 없다. 줄기가 앞으로 행함과 뒤로 뺨음 그리고 위로 솟음과 아래로 내려봄이 모두 굽은 가운데 일어나는 것이다. 만약 어떤 사람이 물기를 '나무를 곧게 그렸던 畫家가 이전에 없지 않았습니까?'라 한다면 나는 다음과 같이 답할 것이다. '물론 나무의 몸체가 비록 곧더라도 가지와 줄기가 자라 나오는 부분은 반드시 곧지 않을 것이다. 그러나 董源의 樹法은 뽕뽕하고 기운차게 되어있는 것이 특징인데 굴곡하는 부분은 그래서 간단하게 처리되어 있다. 李成의 나무는 언제나 천 번 만 번 굽어지는 모습이니 하나도 곧은 부분이 없다.'⁴²⁾

나뭇가지가 많이 굽어있는 것은 사실이지만 이것을 작품에 반드시 적용할 필요는 없을 것이다. 그리고 그것은 또 제대로 표현하기도

어려운 것이다. 그러나 동기창의 그림이나 나무 그린 습작을 보면(圖 8) 이것을 실제 연습하고 실행에 옮기려고 노력한 것을 알 수 있다. 따라서 그의 나무 표현은 매우 특이하며 다른 작가의 작품에서 찾아보기 어려운 모습이다. 이것은 古畫에서 찾아진 현상이 아니라 자신의 자연관찰에서 온 것이기 때문에 독특하며 자신의 古畫체험이나 표현과 어울려 동기창만의 풍모를 보여주고 있다. 그의 산수화 작품에서도(圖 9) 쉽게 찾아볼 수 있으며 거의 대부분의 산수화에 적용되었음을 알 수 있다.

41) 于安瀾, 上揭書, p. 74, “畫樹之法, 須專以轉折爲主. 每一動筆, 便想轉折處, 如寫字之於轉筆用力, 更不可往而不收. 枝有四枝, 謂四面皆可作枝着葉也. 但畫一尺樹, 更不可令有寸之直, 須筆筆轉去, 皆秘訣也”
 42) 于安瀾, 上揭書, p. 83, “畫樹之窺, 只在多曲, 雖一枝一節, 無向背俯仰, 全於曲中取之. 或曰, 然則諸家不有直幹乎. 曰, 樹雖直而生枝發節處, 必不都直也. 董北苑樹作勁挺之狀, 特曲處簡耳. 李營丘則千屈萬曲, 無復直筆矣.”

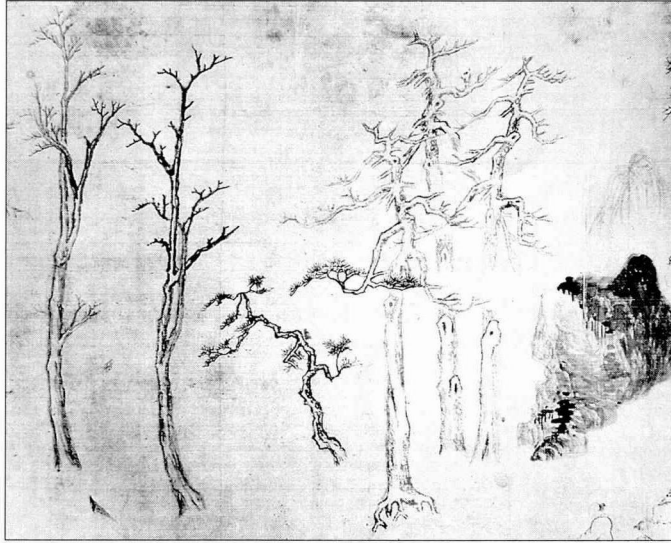


圖 8. 董其昌, 나무습작도 부분, 1611년경, 北京故宮博物院.



圖 9. 董其昌, <婉孌草堂圖> 부분, 1597년, 종이에 수묵, 111.3×36.8cm, 뉴욕 개인소장.

VI. 結 論

지금까지 동기창의 회화이론을 몇 가지 측면에서 살펴보았다. 그의 회화이론은 회화자체를 어떻게 보느냐 하는 것에서부터 회화사의 흐름에 관한 것, 그리고 고대작가들의 화풍에 대한 분석, 나아가 기법적으로 어떻게 그리느냐 하는데 이르기까지 매우 다양하였다. 어느 누구보다도 정력적으로 많은 문제에 대하여 언급하였고 또한 창의적이었다고 할 수 있다. 이론상으로는 가장 유명한 南北宗論에서부터 시작하여 文人畫論, 復古論, 變論, 그리고 다양한 樣式論, 나아가 疏密, 勢와 같은 기법론에 이르기까지 그야말로 독창적인 것이 넘치고 있다. 이후의 중국화론은 모두 그를 모태로 하여 변화 발전한 것이라 하여도 과언이 아닐 것이다.

그의 화론에 있어서의 문제점은 이론의 근거가 되는 古畫들의 진위와 양식에 관한 것이다. 僞作에 근거하여 얻은 결론은 사실상 무의미할 것이다. 그러나 그는 소신을 갖고 작품을 믿었으며 그것을 글로 많이 표현하여 널리 알리고자 하였다. 그의 태도에는 南北宗論을 확립하기 위하여 그와 관련되는 자료들을 의도적으로 추구해간 면이 많이 보인다. 앞에서도 살펴보았듯이 그의 고화에 대한 분석은 귀납식이라기 보다는 연역식이었다고 할 수 있다. 특히 南宗畫의 중요한 인물들에 관해서는 선입견을 갖고 있었다고 할 수 있으며 王維, 董源, 米父子, 元四大家를 軸으로 한 그의 전체적 구상은 앞의 많은 인용문을 통해서도 잘 드러난다. 고대 名家의 상당수 작품들이 전칭작임에도 불구하고 그는 기대를 갖고 보았고 또 大家의 작품에는 그 무엇이 있을 거라고 희망하였던 모습은 학자적 태도라 할 수는 없다.

가장 논란을 많이 가져왔던 그의 이론은 明末과 清代의 추종자들에 의해 教條같이 신봉되어 뿌리 깊은 영향력을 과시하였으나 20세기에 들어와 철저한 학문적 검증에 걸려 상당수가 허구적인 이론으로 전락하고 말았다. 그러나 그의 모든 이론을 허구적이고 기만적인 것으로 치부해 버릴 필요는 없다고 보며 그 보다는 진위판정이 어려운 시대환경에 처하여 그렇게 될 수밖에 없었던 점을 이해하고 明末期에 나올 수 있었던 회화이론으로 대우해 주는 것이 좋을 듯하다. 그렇다고 하더라도 그의 수많은 창의적인 이론과 작품에 대한 분석력, 그리고 창작에 이용하려는 적극성, 실천력 등은 높이 평가받아 마땅하며 이 점에서 그는 동양의 탁월한 한 명의 미술이론가이자 예술가였다고 보아야 할 것이다.

[ABSTRACT]

Art Theory by Tung Ch'i-ch'ang

Han, Jung-hee

Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636) was a prominent calligrapher, painter and art theorist in late Ming dynasty. His theories were most influential in the history of Chinese painting and had undoubtedly left strong impact on the later period. Though his Theory of Southern and Northern Schools is most well known, there are Theory of Literati Painting and Theory of Revival among others, and numerous critiques on ancient painters are still present to this day. This paper approached his theories in four different aspects: view of painting, theory of history of painting, theory of style, and theory of technique.

Firstly, he asserted manner of revival and observation of nature for his view of painting. He had a tendency to recollect the old paintings while he appreciated the real scenery. Such attitude was probably influenced by the attitude of Kung'an School of literature in late Ming period. Tung Ch'i-ch'ang claimed that much transformation should take place when in borrowing master's manner. Imitations without transformation is just as good as lifeless and additionally he emphasized the importance of Great Synthesis. Great synthesis is intermingling the merits of early masters on a picture. Tung Ch'i-ch'ang had also presented a new aspect of interpretation of traditional *ch'i-yun*, which stated that the *ch'i-yun* could be surmounted through learning. He had suggested that *ch'i-yun* could be gained through abundant reading and travelling, revising it a vantage way for scholar-painters.

As for the theory of history of painting, it concerns the current of history of painting, and the Theory of Southern and Northern Schools is the most significant of all. It views the history of Chinese painting with two different aspects, Southern School and Northern Schools, and he mentions the early masters while accounting for the theory. This advocates that the literary style painting developed from T'ang period in comparing with Buddhism that prevailed in the Southern sect. This theory is evaluated as a dogmatic theory questioning its authenticity, however it has also contributed a lot in the contemporary trend of literary thoughts. In Ming dynasty, the dichotomy of orthodoxy and

heterodoxy was current and his theory advocated his intention of projecting literary painting as the Orthodox.

Additionally, he had proposed a new interpretation for *I-p'in* class and referred scholar-painters like Ni Tzan and Mi Fu as *I-p'in* class painters. *I-p'in* class used to include extraordinary painters, but it later altered its meaning, referring scholar-painters since the day of Tung Ch'i-ch'ang. He, furthermore, analyzed that there were two main streams in paintings of Yuan, that of Li Ch'eng and Tung Yuan, and concluded that the painting style of Tung Yuan was more prevalent then. This, however, is proclaimed to be different from the reality and groundless. It is, nevertheless, important in the history of Chinese painting that he first coined terms like Che School and Literati painting.

For third, the theory of painting style. This is most frequently mentioned subject for Tung Ch'i-ch'ang, and painting styles of early masters are discussed here. He not only examined the painting styles but also held an attention to the minute handling of the paintings, and this unprecedented approach of analysis distinguishes him from other connoisseurs. Though his analysis is a concise one compared with that of present, his attitude was doubtlessly progressive. The theory primarily concerns the painters of Southern School. Wang Wei and Tung Yuan were mainly discussed for T'ang and Five dynasties and Mi Family for Sung dynasty. Moreover, four painters of Four Great Masters of the Yuan were evenly introduced, and he did not forget to acknowledge the official painter, Kao Ko-kung. Shen Chou and Wen Cheng-ming were focused for his contemporary painters of Ming as well.

Tung Ch'i-ch'ang had excessively investigated the style of Wang Wei and Tung Yuan because they hold an important stance as the fountainhead of the Southern School lineage. An issue arises here, questioning the authenticity of masters' works he modeled after, for many of painting styles of the masters previous to Yuan were based on the forgeries, and therefore it unfortunately loses its credibility. Tung himself, however, strongly believe in its authenticity, though it bears some insufficiencies in examining genuineness.

Lastly, regarding the theory of technique, it is considered as a distinctive feature of paintings of Ming, and Tung discussed diverse painting techniques for creation of new pictures. He explained his thoughts of techniques, which were obtained from studying the old paintings, but it likewise loses its credibility when modeled after forgeries. His theory of technique consisted of various kinds such as Law of sparseness and density, Law of

falseness and truth and on the brushwork and ink, and as well as the spirit. Moreover, he had experimented these on his own works. Consequently, his paintings reflected his theories and may seem abstruse and unique. Tung's paintings are rather intellectual than emotional (sentimental), and it particularly gives emphasis on the consistency of his paintings with his theories. Even so, his paintings seem novel after passing it through a process transformation, but his followers lack in originality focusing only on imitating the pictorial elements.

Tung Chi-ch'ang's theory may be dogmatic and sometimes far from the truth, however it is creative and considered as a creation of the day. Born in the days when the idea of artistic lineage and the concept of new technique had prevailed, such attitude can be understood as a natural phenomenon. Though his theories may be somewhat fictitious, numerous scholar-painters had recklessly followed and accepted them, and they had also dominated the minds of painters and theorists of Ch'ing dynasty. I would like to suggest that we should not evaluate his theory whether it well fit to the reality or not, instead they should be appraised as an achievement of revolutionary theory because they are original and creative in some aspect.