

선종과 문인화에 대하여

김 대 열
(동국대학교)

《요약》

중국회화는 위진남북조 시기를 거치면서 많은 발전을 하였다. 그러나 여전히 화가의 사고를 적극 반영하는 작업은 이루어지지 못하고 당대(唐代)까지 정교(政敎)의 속박 하에 있었다고 하겠다. 당대에 이르러서야 비로소 회화를 새롭게 이해하고자 하는 생각들이 적극화되었고 이러한 생각은 “시 가운데 화가 있고, 화 가운데 시가 있다”라고 한 왕유의 말에 잘 드러나 있다.

이 글은 이러한 새로운 이해들이 선종(禪宗)과 어떠한 관계를 갖고 있었는가? 하는 것들을 비교하여 다룬 것이다.

문인화는 수묵화로 집약된다. 수묵화는 객관사실을 그대로 묘사하기보다는 화가 자신의 사고와 감정을 적극 반영하는 것에서 그 특징이 찾아진다. 그러므로 그 형태도 점점 그와 같은 것을 적극 반영하는 방향으로 변화해 갔다고 하겠다. 혜능(慧能)의 선종 또한 기본적으로 인간의 사유 자체를 강조한 것으로서 “불립문자(不立文字)”는 이를 대표하는 것이다. 따라서 문인화와 선종은 인간과 인간의 자아를 새롭게 이해하고 실현해 가는 과정에서 서로 밀접한 관련을 갖게 되었던 것이다. 이것이 문인화의 이론이 선종사상과 깊은 관계를 가지면서 발전해 간 이유라고 하겠다.

I. 머리말

정교의 도구였던 중국 회화는 위진남북조 시기를 거치면서 회화에 대한 이해가 새롭게 제기되기 시작하였고 기법에 있어서도 많은 발전을 이루게 되었다. 그러나 여전히 정교의 속박으로부터 벗어나지 못하였고 그 만큼 화가 자신의 의식이 적극

적으로 반영되지 못하였다. 당대에 이르러 회화는 비로소 이러한 외부적 속박으로부터 점점 벗어나 회화와 인간의 감정이 서로 연계될 수 있다는 것에 주목하게 되었고 이로 인하여 회화는 새롭게 이해되기 시작하였다. 즉 왕유는 “시 가운데 화가 있고, 화 가운데 시가 있다 [詩中有畫, 畫中有詩]”라고 하였는데 이는 이와 같은 새로운 이해를 집약적으로 나타내주는 것이라고 하겠다.

이와 같이 왕유의 새로운 이해로부터 시작된 중국회화는 명대에 이르러 문인화라는 용어가 나타났으며 수묵화가 주류를 이루게 되었다. 그런데 당시 왕유를 비롯하여 많은 문인화가들은 선종사상에 관계하였고 혜능 선종의 발생 시점과 왕유의 회화에 대한 새로운 이해가 시기적으로 서로 비슷하다는 이유 때문에 자연 이양자에 대한 관심이 나타났던 것이다.

그러나 문인화와 선종의 관계에 대해 많은 미술사가들이 주목을 하였지만 이 문제에 대한 상세한 비교와 연구는 매우 적다. 심지어 비교적 권위가 있는 『중국미술가인명사전』에서조차 왕유나 소동파(蘇東坡)와 같은 중요한 문인화가에 대하여 신불참선(信佛參禪)의 사경을 조금도 제창하지 못한 자라고 기록하였다. 그러나 이 더한 지적은 사실과 무합되는 것이 아니다. 따라서 이 글은 양자의 관계에 대하여 비교·검토하고 이로부터 양자의 관계에 대한 이해를 넓혀 가는데 그 목적이 있다.

II. 회화에 대한 새로운 이해와 선종과의 관계

1. 왕유의 회화에 대한 새로운 이해

혜능의 선종과 왕유의 회화에 대한 새로운 이해는 중당(中唐)에 나타난 것이다. 당시 당왕조(唐王朝)는 성세로부터 쇠퇴기로 변화되어가던 시기였고 따라서 사회적 모순도 더욱 증가되었던 시기였다. 토지제도인 균전제가 붕괴되면서 토지의 겸병 현상이 날로 증가하였고 혜능 사후 40여년이 지난 시점에는 안사(安史)의 난이 발생하였다. 이러한 상황하에서 사대부 계층은 그들의 정신을 기탁하고 보호하는 출로가 필요하였다. 이 시기에 출현한 선종은 마침 사대부 계층이 요구하는 출로의

역할을 하였다고 하겠다.

왕유는 남종(南宗) 신회(神會)의 제자로서 혜능을 숭앙하는 「능선사비(能禪師碑)」를 썼고 노년으로 접어드는 시기에 선종에 많은 관심을 갖게 되었다. 이로 인하여 망천(漚川)에서 한가로이 지내면서 많은 산수전원시를 썼던 자이다. 그 가운데 “심림인불지, 명월래상조(沈林人不知, 明月來相照)”와 “간호적무인, 분분개차락(澗戶寂無人, 紛紛開且落)” 등의 시구는 그가 그린 수묵 「설계도(雪溪圖)」와 같이 담담한 정서가 담겨있고 정적·청한(淸寒)·광원(曠遠)·공령(空靈)의 느낌도 갖고 있다.

이러한 것은 당시의 전원시인 저광희(儲光羲)의 「전가잡흥(田家雜興)」이나 「전가즉사(田家卽事)」가 나타내는 비교적 세속적인 정감은 갖고 있지 않다. 또 산수화에 있어서도 왕유는 당시 이사훈(李思訓)의 금벽산수(金碧山水)와 같은 화려한 채색을 사용하지 않았다. 즉 왕유의 회화는 당시 일반적인 회화형태와는 다른 특징을 갖고 있었던 것이다. 이와 같이 왕유가 선종과 관계를 갖고 있었기 때문에 새로운 회화인 문인화를 이해하는데 있어 선종의 사상을 무시할 수 없게 되는 것이다.

2. 중당 이래의 회화이론과 선종의 상호교류

만당(晩唐)과 오대의 시기로부터 선종은 중국 사상에 많은 영향을 끼치기 시작하였고 동시에 문인화도 이 시기로부터 북송을 거쳐 중국회화사상 정종화파(正宗畵派)로서의 지위를 갖게 되었다. 이와 같이 문인화와 선종은 서로 나란히 발전하였고 상호 교류를 하였기 때문에 문인화가 선종으로부터 영향을 받게 된 것은 아주 자연스러운 것이었다.

중국의 회화에서 왕유나 소동파와 같이 신불참선하는 화가는 많았다. 특히 많은 문인화가들 스스로가 불사였거나 선종의 영향을 받은 자가 많았다. 또 많은 화가들이 비록 수학자와 과학자였지만 모두 낭만적인 감정을 가지고 있는 시인이었다. 이러한 것은 과학이 실험과 이지에 치우지는 측면을 갖고 있는데 반하여 시는 상상을 추구하였기 때문에 시는 자연스럽게 현묘한 선종의 사상과 더욱 가까워질 수 있었던 것이다. 석연유(釋蓮儒)가 쓴 『화선(畵禪)』에는 승려화가로서 혜각(惠覺)으로부터 설창(雪窓)까지 64명이 있었는데 모두 선의 영향을 받거나 선에 정통한 사

람이었다고 적고 있다. 이러한 사실은 매우 흥미 있는 것이다. 이외에 『화선』에는 많은 비정종(非正宗)의 선종파도 기록되어 있다.

그러나 이들도 일정한 정도에 있어서는 선종에 의거하여 이루어진 것이라고 하겠다. 왜냐하면 선종의 본질은 다른 불교의 종파와 근본적으로 다르지 않기 때문이다. 유사하거나 특수한 것으로부터 나온 회화표현방식은 비록 시대와 종파가 다를지라도 정신상에서 대체로 일치하는 것이다. 동시에 혜능 이후 선종의 거대발전은 다른 유파보다 우세하여 불교의 대명사로 불리게 되었다. 따라서 신선은 곧 신불과 같았고 신불 또한 곧 신선과 동일한 것이었다. 그러므로 이러한 정황 하에서 문인화의 면모가 신불때문인가 아니면 참선때문인가 하는 것을 구분하고자 하는 시도는 의미가 없는 것이라고 하겠다.

송명리학은 본래 선종이 변화되어 이루어진 것이다. 송·명 시기의 화론이 이안에서 다루어졌지만 그것 역시 실제로는 선종에 대한 신앙으로서 간주될 수 있는 것이다.(김대열, 1998) 주희(朱熹)가 소동파의 「고목괴석(枯木怪石)」과 주원장(朱元璋)의 「하촉강산(下蜀江山)」에 대하여 그 속에 있는 인의(人意)와 품격에 주목하여야 한다고 지적하였는데 그것은 바로 입리(入理)와 참선의 결과로서 이루어진 것들이라고 하겠다.

Ⅲ. 수묵 산수화의 발생과 선종과의 관계

1. 문인화로서 수묵의 중시

동기창은 그림으로서 선을 깨우치게 해야 한다고 주장한 자이지만 그가 최초로 그러한 주장을 한 것은 아니다. 이미 당 덕종(德宗) 이전에 이와 같은 관심이 나타나기 시작하였다고 하겠다. 대표적 예는 정화원벽화(鄭華原壁畵)의 송죽(松竹)에 있는 우소(于邵)의 제이며 그 내용은 “미화원지묵묘, 능입실이사선(美華原之墨妙, 能入室而思禪)”이다(佩文齋書畫本 卷417). 즉 수묵과 선과의 연관을 보여주고 있다.

오대의 형호가 그의 친구 대우(大愚)에게 그려준 수묵산수화에도 “선방시일전,

겸칭고공정(禪房時一展, 兼稱苦空情)”의 내용이 있는데(全唐詩 卷727) 이러한 것은 후대에 직접 그림으로서 선을 알리는 방법과는 다르지만 수묵에 대한 특별한 흥취가 사선 혹은 참선과 직접 연관을 갖고 있는 내용인 것이다. 또 어느 정도는 우소와 형호가 이미 수묵화가 나타내 주는 의미에 주목하고 있었다고 하겠다. 또 남조 시기에 양(梁)의 소역(蕭繹)이 쓴 『산수송석격(山水松石格)』에는 “농묵은 푸르름이 있고 담묵은 붉은 빛이 있다 [高墨猶綠, 下墨猶紅]”라고 하였는데 이는 수묵 기교의 운용과 수묵을 통한 색채감을 비교적 중요하게 여기는 내용으로 보인다.

그러나 수묵의 지위가 점점 높아지고 그 의미가 발휘된 것은 왕유로부터 시작된 것이다. 왕유는 산수화에 대하여 “무릇 그림에 있어서는 수묵이 으뜸이다 [夫畫道之中, 水墨最爲上]”(王維, 山水訣)라고 하여 수묵의 정묘는 능히 도에 이를 만한 것이라고 하였다. 또 “의재필선(意在筆先)”이라고 하여 필획은 반드시 사람의 사상과 감정을 위주로 해야 한다고 강조하였다. 이와 같은 2가지 내용은 그림에 대한 단편적인 지적이지만 수묵에 대한 중시는 분명하게 나타난다고 하겠다. 또 왕유가 그린 「설계도」와 「원안와설(袁安臥雪)」은 수묵선염을 사용하고 형사는 추구하지 않으므로써 조리(造理)가 신의 경지에 이르고 있다.

청의 방훈(方薰)이 『산정거화론(山靜居畫論)』에서 남북선종을 비교하여 남종화는 곧 “돈자근우성(頓者根于性)”이라고 하였다. 우소와 형호가 수묵이 가지고 있는 신의(神意)에 특별히 주목하였던 까닭은 우선 수묵이 사람의 정서와 의지 그리고 성령을 표현하는 방법으로서 간단명료하고 신속하며 시원스럽기 때문이었다. 왕흡(王洽)의 “발묵(潑墨)”, 필굉(畢宏)의 “수모견소(手摸絹素)”, 장조(張璪)의 “호비묵분(毫飛墨噴)”에서도 우리는 그러한 순간성에 이르는 특징을 잘 살펴볼 수 있으며 이러한 것은 곧 선종의 “견성성불(見性成佛)”에서 보여주는 깨달음의 방식과 동일하다고 하겠다.

수묵화로서 형상을 묘사하는 과정은 예술가가 자아를 표현하는 과정이다. 따라서 수묵이 나타내는 천태만상은 바로 예술가의 심리가 오묘한 상태로 변화해 가는 것을 나타내는 것이라고 하겠다. 명의 왕광양(汪廣洋)이 거연의 「장강만리(長江萬里)」에 “노선이 禪을 좋아하듯 그림을 좋아하니 깨달은 바가 없으면 쉬려고도 하지 않는구나. 거침없는 일필로서 만리장강에 마음을 드러냈네 [老禪好畫如好禪, 不

到覺悟不肯息。一朝縱筆恣揮洒，萬里長江落胸臆】”(洪丕謨, 1983)라고 제(題)한 내용은 바로 문인이 그림을 그리는 것을 마치 참선의 깨달음의 과정과 같은 것으로 여겼다.

2. 자아실현의 과정으로서 수묵과 선종의 관계

종교의 본질은 신조·종교의식·자연력에 대한 신앙·기적 등이 아니라 비교적 높은 가치에 주목하는 것이다. 이와 같은 측면에서 주목한다면 혜능의 선종은 비교적 인간에 대하여 많은 가치를 부여한 사상이라고 할 수 있다. 왜냐하면 선종은 불경이나 신조 자체를 중요시하지 않고 단지 불경정신을 체회하는 점을 중요시하고 또 오랫동안의 수행이나 많은 포시보다 각오를 중요시하는 종교이기 때문이다.

그런데 우리가 말하는 소위 문인화의 “가치”라고 하는 것도 바로 이러한 점에서 그 특징이 찾아진다. 즉 문인화는 사의화로도 불리는데 이는 문인화가 예술가가 추구하는 정신상의 요구를 충분히 만족시켜 주기 때문이다. 즉 다른 복잡한 경우를 거치지 않고 단지 수묵을 통하여 자아를 번뇌로부터 해탈하도록 하며 또 천마가 공중을 날 듯이 원융무득(圓融無得)할 수 있도록 해주기 때문이라고 하겠다. 이는 과거 종교회화인 돈황석굴의 불경불본생지류(佛經佛本生之類)나 조비흥(曹不興)의 서역불상, 고개지의 「유마힐(維摩詰)」 등과 비교해 보면 문인화가 실현하는 종교의 정감은 구체적인 종교장면이나 불교의 생활을 묘사한 그림보다도 단순하고 직접적이며 신속한 것에서 그 특징들이 잘 나타나기 때문이다. 즉 화가의 내적인 자아를 실현해 가는 수단으로서 이 양자는 서로 공통점이 있다고 하겠다.

3. 산수화에 대한 새로운 이해와 선종과의 관계

문인화가는 수묵을 빌려서 자아의 성정을 나타내며 또 만물기상의 성정을 표현한다.

옥간(玉澗)은 주원휘(朱元暉)의 「운산(云山)」에 제할 때 먼저 『수릉엄경(首楞嚴經)』에 있는 “불지색신의, 계산하허공대지, 함시묘명심중지물(不知色身外，泊山河虛

空大地，咸是妙明心中之物)”을 인용하고 이어 “화공이호단삼매사출자기강산이. 불연, 하곡진기묘야야(畫工以毫端三昧寫出自己江山耳. 不然, 何曲盡其妙也耶)”라고 기록하였다. 이러한 비교는 교묘한 것으로서 믿을 만 한 것이다.

선종에는 원래 “정성자오(淨性自悟)”라는 말이 있다. 이는 사람의 본성은 만물만사(萬物萬事)를 품을 수 있으며 또 청정법신(淸淨法身)을 이루면 곧 성불(成佛)을 이루게 된다는 것을 강조한 내용이다(皮朝綱, 1994: 37). 정서가 강한 필치로서 묘사한 풍경은 곧 자신의 강산이며 따라서 인격화된 것이다. 文은 그 사람과 같고 그림 또한 그 사람과 같다고 하는 것은 이를 집약적으로 나타낸 것이다.

왕유가 참선신불로 전향하던 시기에 쓴 「망천시(輞川詩)」는 유한안밀(悠閑安謐)한 것이며 그의 설경(雪景)·검각(劍閣)·라강(驪綱)·촌허(村墟) 등과 같은 것은 모두 담박하고 소산한 느낌을 주는 요소들이다. 이와 같은 자연의 묘사로서 북방의 전경을 그린 이성(李成)의 「독비도(讀碑圖)」는 쓸쓸하고 황망하며 그의 제자 범관(范寬)이 그린 「계산행려(溪山行旅)」도 기세가 거친 느낌을 준다. 또 부마였던 왕진경(王晉卿)이 그린 「연강첩장(煙江疊嶂)」은 세밀하고 수려하다. 이들은 풍모가 특이하고 풍격이 다양하여 오묘한 느낌은 주지 못하지만 이들은 정교의 도구로부터 벗어나 순수하게 자연 자체만을 묘사하는데 화가의 관심을 집중하고 있다.

산수의 자연미가 발현되기 시작한 것은 육조시기이다. 유송(劉宋)의 대불사(大佛士)였던 종병(宗炳)이 쓴 『화산수서(畵山水序)』에는 산수를 묘회하는 아름다움은 “창신(暢神)”에 있다고 적고 있다. 산수화가 크게 발전한 시기는 사람의 감정을 부여하기 시작한 만당. 오대이며 이 역시 혜능의 선종이 흥기한 이후의 일이다. 장언원(張彥遠)은 가장 먼저 『역대명화기(歷代名畵記)』에서 세속 세계가 가질 수 없는 자연의 단순 소박한 특색을 명확하게 지적하였고 이후 형호도 『필법기』에서 산수화는 자연의 진(眞) 혹은 진의(眞意)를 표현해야만 한다고 하므로서 보다 더 진일 보한 견해를 제시하였다. 이는 자연의 의도를 중시하여 묘사하므로서 말없이 그 의도를 깨우치도록 하는 관점이라고 하겠다. 즉 산수는 현실세계와는 달라 사람의 감정을 단순하게 하거나 구속을 덜 받게 하고 또 사람을 순박하게 만든다고 본 것이다.

문인화는 대개 큰 규모로부터 작은 규모로 발전하였다고 할 수 있다. 산수화로

서 말한다면 오대 북송의 전경식(全景式)은 남송에 이르러 변각경식(邊角景式)으로 변화하였다. 오대 형호의 「광려도(匡廬圖)」와 남송 하규(夏珪)의 「연수림거(烟岫林居)」를 비교한다면 전자는 화면을 가득 채우는 사실적인 형식이기 때문에 그 느낌에 있어 후자와 커다란 차이가 있게 된다. 원대의 산수화도 예운림(倪雲林)의 「정수요잠(汀樹遙岑)」에서 보듯이 황량하고 고적한 풍경으로서 은사의 적막한 심정을 드러내고 있다. 이러한 것은 비록 규모도 작고 웅장한 느낌을 주는 것은 아니지만 그들의 내면을 충분히 반영하고 있다.

그러나 원대 이후 돌연히 나타난 왕면(王冕)·임양(林良)·진도복(陳道復)·서위(徐渭) 등의 수묵·화조는 기일(奇逸)한 형상을 가지고 쇠락해가는 산수를 대체해갔다. 이로 인하여 커다란 규모의 그림이 작은 규모로 변화를 하게 되었던 것이다. 이와 같은 사정이 계속하여 문인화가의 정신상의 요구를 만족시켜갔던 것이다.

IV. 수묵의 특징과 형태변화에 있어서의 선종의 영향

1. 수묵의 특징

문인화를 창작하는 의의는 자아를 실현하는데 있을 것이다. 이 때문에 문인화는 객관현실 자체에 대하여는 불가와 마찬가지로 커다란 관심을 갖지 않았다. 그렇다고 객관현실의 형태를 완전히 바꾸어 나타낸 것은 아니다. 약간 감추고 약간 드러나게 하므로써 황홀한 느낌을 갖게 한다. 즉 수묵은 사람의 감정을 드러나게 할뿐만 아니라 감정을 모호하고 애매하게 만드는 특징을 가지고 있다고 하겠다. 미우인(米友仁)의 「소상기관(瀟湘奇觀)」은 이러한 느낌을 자아내는 대표적인 예가 될 것이다.

白描畫로부터 水墨畫로의 변화는 커다란 진보였으며 이로 인하여 작가의 심경을 더욱 자유스럽게 표현할 수 있게 되었다. 즉 수묵화는 농담과 기이하고 암시적인 형태를 통하여 형태 자체가 주는 구체적 의미를 감소시키고 대신 작가의 이상을 의탁하는 수단으로 이용되었다. 그러므로 수묵화를 암시의 예술이라고 할 수 있다.

왜냐하면 수묵은 그 자체가 단조롭고 미묘한 변화를 나타낼 수 있으나 대상을 명확하게 표현하기는 어렵기 때문이다. 사실 미우인의 「소상기관」뿐만 아니라 다른 산수화도 모두 실재에 대한 허사(虛似)·암시일 뿐이며 따라서 미우인이 말한 바와 같이 수묵화는 “불가명(不可名)”의 예술이라고도 할 수 있게 되는 것이다(陳滯冬, 1992). 이러한 의미에서 본다면 수묵화는 자체가 곧 선의(禪意)를 갖고 있는 것이라고 하겠다.

2. 수묵의 형태변화에 있어서의 선종의 영향

문인산수화가가 산수자연에 관심을 갖는 것은 그 안에 있는 웅혼한 기세·장려한 경치·아름다운 색채와 같은 것들이 아니다. 이 보다는 산수가 암시하고 있는 것들을 찾아가는 것이다. 즉 대자연의 아득하고 황홀한 구름과 안개 등에 대하여 특히 민감하게 반응을 하게 된다고 하겠다.

그러나 이러한 새로운 관점은 오대이후에 나타난 것이라고 하겠다. 오대이후의 산수화는 이미 동진의 고개지가 『화운태산기(畵雲台山記)』에서 말한 바와 같이 아름답고 우아하며 밝고 시원스런 형태가 아니며 또 중병이 『화산수서(畵山水序)』에서 말한 바와 같이 청광공탕(淸曠空蕩)의 형태도 아니다. 오히려 형호가 『필법기』에서 말한 “기상유묘(氣象幽妙)”와 “심불가측(深不可測)”의 형태, 즉 기상이 아득하여 그 깊이를 헤아리기가 어려운 특징을 갖는 형태라고 하겠다. 송대에는 홍취를 더욱 고조시켜 산수화의 몽롱한 형태를 계속하여 강조하였다. 예를 들어 구양수의 “소조담박(蕭條淡泊)”과 “난화지의(難畵之意)”(歐陽修, 試筆 卷1), 소동파의 “청웅기부, 변태무궁(淸雄奇富, 變態無窮)”, “산수지승(山水之勝)”(蘇軾, 跋浦傳正燕公山水), 미우인의 “천변만화(千變萬化)”, “불가명(不可名)”, “신기지취(神奇之趣)”(米友仁, 元暉題跋) 등은 그와 같은 상태를 집약적으로 나타낸 것이다.

문인 산수화가가 수묵선염과 대자연의 연운(煙雲)이 변멸(變滅)해 가는 상태에 주목한 것은 사실 선종에서 말하는 불립문자(不立文字와 교외별전(敎外別傳)를 그대로 옮겨 놓은 것에 불과하다. 그런데 이러한 것은 우연한 현상이 아니다. 동북원(董北苑)이 「소상도(瀟湘圖)」에서 묘사한 남방의 기상과 이성이 「독비도」에서 묘사

한 북방의 한림(寒林), 그리고 거연이 「층애총수(層崖叢樹)」에서 묘사한 고원(高遠)의 구도와 곽하양(郭河陽)이 「과석평원(窠石平遠)」에서 묘사한 충담혼융(沖淡渾融)의 경치 등은 유동의 기운·표홀(飄忽)한 연운·림리(淋漓)한 묵훈(墨暈)·모호한 산하를 묘사한 것들이다.

이러한 것들을 본다면 문인화가가 적극적으로 표방한 기운의 문제는 남제(南齊)의 사혁 이래로 줄곧 강조되어왔지만 사실은 정확하게 드러내지는 못하였던 것이다. 일 천년 동안의 창작과 이론의 발전을 통하여 명대에 이르러 이를 명확하게 지적하고 표현하게 되었던 것이라고 하겠다.

V. 결 론

문인화의 발전은 복잡하고 구체적인 형태로부터 간결하고 덜 세밀한 형태로 변화되어 갔다고 볼 수 있다. 명·청대에 일품으로 추앙 받는 예운림의 작품을 한 예로 하여 본다면 붓가는 대로 간략하게 표현하였고 먹을 많이 사용하지 않았음을 볼 수 있다. 즉 공령담탕(空靈淡蕩)하게 표현하므로서 북송·오대의 그림과 같이 포만(飽滿)하고 농도가 짙은 필묵과 구체적 형상과는 다르다. 즉 예운림의 그림은 마원의 「한강독조(寒江獨釣)」과 같이 운천(云天), 호수 그리고 안개가 사라진 이후 남아 있는 널따란 공백 등을 하나의 특징으로 포착하므로서 전대와 달리 신비감을 강조해갔다고 하겠다. 이를 위해 흐릿하고 분명하지 않게 처리하였던 것이다.

이와 같이 텅비고 한가한 구성의 그림으로부터 안개와 구름 등은 실재의 현실적인 모습과는 다르게 되었고 또 이와 같은 사실의 부정으로부터 예술가의 자아는 더욱 원만하게 표현될 수 있었던 것이다. 만약 전대의 형상들에 대하여 있는 것 같기도 하고 없는 것 같기도 하다고 표현한다면 예운림의 그림에 이르러서는 더욱 없는 것이라고 말할 수 있는 것이다. 이와 같이 확실하게 파악되지 않는 형태의 공백들은 현실에 대한 철저한 부정에서 비롯된 것이라고 하겠다. 그러므로 청의 왕영(王瀛)이 말한 “시불입선, 의필부천; 선불동시, 경역고적(詩不入禪, 意必膚淺; 禪不通詩, 境亦枯寂)”(杜松柏, 1976: 322)의 내용은 실제와는 상반된 견해로서 잘못

된 이해라고 하겠다. 오히려 입선(入禪)하므로써 화의가 부천(膚淺)하고 화경(畵境)이 고적하게 된다고 하겠다.

명·청대에는 예운림을 동진의 도연명과 함께 논하기를 좋아하였고 특히 도연명의 시를 읽고 나아만 비로소 예운림의 그림을 논할 수 있게 된다고도 하였다. 그러나 이러한 견해는 정확하게 맞는다고 할 수 없다. 예운림의 화풍은 표면상 도연명의 시와 같이 평화롭고 담박하지만 실제로 도연명의 시가 청신질박하고 의(意)가 풍부한 반면 예운림의 그림은 많은 노출을 억제하고 있기 때문이다. 그리고 예운림의 포국과 형상은 비교적 평상적이고 변화가 풍부하지 않지만 도연명의 시는 「귀원전거(歸園田居)」에서 보듯이 서정이 비교적 우아할 뿐 만 아니라 그의 「영형가(咏荊軻)」, 「독산해경(讀山海經)」 등은 포부와 비분강개한 감정을 가지고 있다. 이들 사이의 공통점이라면 은일일 것이다. 그러나 예운림이 지방관리가 관량(官糧)을 징수하는 것에 대하여는 관심을 갖지 않고 단지 가려전산(家廬田產)을 버리고 은둔하여 강호를 즐기는 것인데 반하여 도연명은 당시 정치의 부패를 그냥 보아 넘기지 않고 사족계층의 호화로운 생활을 비판하고 그러한 이유 때문에 그곳을 떠나 전원에서 은거하며 살아갔던 것이다.

다만 도연명의 전원시가 평이하고 친근하게 느껴져 마치 전원 들어간 것처럼 반감이 생기지 않게 되는 것이다. 이러한 것은 그가 직접 전원생활을 체험하였고 또 현실에 대하여 일정한 이해가 있었기 때문에 가능한 것이었다고 하겠다. 이와 반대로 예운림의 사상은 날로 소극적이었고 도교와 불교를 믿고 있었다. 그는 늙은 도사들과 왕래하며 시를 주고받았다. 예운림의 산수에는 사람이 적게 그려지는데 이는 말할 것도 없이 그가 현묘한 선종에 가까이 있었다는 것을 말해주는 것이다.

대개 상고시기의 회화는 종교의 영향하에 있었다고 보고 있다. 이는 정교의 속박으로부터 벗어나지 못하였음을 지적한 것이다. 그러나 성당이 시작되면서 사대부는 독립적인 인격을 갖추었고 사회가 번영스럽게 된 이후 사대부는 더욱 분투하여 종교의 속박으로부터 이탈하여 자유스럽게 발전하였다. 사실 계속하여 문인사대부의 회화는 많은 부분에서 종교의 속박으로부터 벗어나지는 못하였던 것이다. 이러한 상황은 종교 자체가 반야·열반 등 비교적 외부의 허구적 이상을 갖는 불생불멸(不生不滅)의 성격으로부터 자신의 마음에서 직접 깨닫고 체험하는 “견성성

불”로 변화된 이후에 비로소 문인화는 표현형식에 있어서도 변화를 하게 되었던 것이다.

이러한 것으로부터 본다면 선종이 문인화로 스며든 이후 문인화의 변화와 발전에 도움을 주었던 것은 확실하다고 하겠다. 즉 중국회화로 하여금 더욱 많은 상상을 갖게 하였고 공령을 더욱 드러나게 하였으며 신운을 더하여 주었다. 또 일정한 정도에서 수묵표현의 역할을 증가시키고 세밀한 묘사로부터 벗어나게 하여 자유스러운 정경을 갖게 하였다.

그러나 사실 문인화는 남송의 선승화가인 석각(石恪)의 「이조조심(二祖調心)」와 옥간의 「산시청만(山市晴巒)」, 그리고 양해의 「발묵선인(潑墨仙人)」과 같이 분방하고 활달한 표현효과보다는 허무표묘(虛無飄渺)의 사상을 더 중요하게 간주하였던 것이다. 그러므로 문인화의 기조는 고양(高昂)이 아니고 저심(低沈)이며 격동이 아니고 평정이며 진취가 아니라 퇴축(退縮)이었던 것이다.

〈참고문헌〉

김대열(1998). 동양회화의 詩와 畫에 관한 연구. 文化史學10. 韓國文化史學會.

皮朝綱(1994). 禪宗美學史稿. 成都. 電子科技大學出版社.

全唐詩 卷727. 台北. 明倫景印.

文苑英華. 佩文齋書畫本 卷417.

洪丕謨 選注(1983). 歷代題畫詩選注. 上海書畫出版社.

歐陽修. 鑑畫. 試筆 卷1. 台北. 藝文印書館.

米友仁. 元暉題跋. 題瀟湘圖卷

杜松柏(1976). 禪學與唐宋詩學. 台北. 黎明文化.

宗炳. 畫山水序. 中國畫論類編本.

王維. 山水訣. 中國畫論類編本.

張彥遠. 歷代名畫記. 畫史叢書本.

荊浩. 筆法記. 美術叢書本. 藝文印書館.

蘇軾. 文與可畫筍谷偃竹記. 中國畫論類編本.

蘇軾. 跋浦傳正燕公山水. 蘇東坡全集.

米芾. 畫史. 畫史叢書本.

董其昌. 畫旨. 藝術類編初版本.

陳滯冬(1992). 禪宗與禪畫. 中國畫與文人意識. 吉林教育出版社.

袁行霈(1980). 王維詩歌的禪意與畫意. 社會科學戰線(2).

史雙元(1983). 禪境畫意入詩情. 南京師院報(6).

王伯敏(1983). 中國山水畫的發展與道釋思想的關係. 學術月刊(9).

徐宏力(1991). 禪悟與藝術. 社會科學輯刊(4).