



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2019년 8월  
석사학위 논문

# 석도(石濤) 『화어록(畵語錄)』의 ‘일획(一畵)’ 연구

- 남종선(南宗禪)의 관점에서-

조선대학교 대학원

미학미술사학과

나 선 희

# 석도(石濤) 『화어록(畫語錄)』의 ‘일획(一畵)’ 연구

- 남종선(南宗禪)의 관점에서 -

A study on ‘One-stroke’ of Shitao’s 『Hua Yu Lu(畫語錄)』  
- From Southern-Chan Buddhism’s point of view-

2019년 8월 23일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

나 선 희

석도(石濤) 『화어록(畵語錄)』의  
‘일획(一畵)’ 연구

- 남종선(南宗禪)의 관점에서 -

지도교수            조    송    식

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함

2019년 4월

조선대학교 대학원

미학미술사학과

나    선    희

## 나선희의 석사학위논문을 인준함

위원장    조선대학교 교수    김 하 림 (인)

위    원    조선대학교 교수    장 민 한 (인)

위    원    조선대학교 교수    조 송 식 (인)

2019년 5월

조선대학교 대학원

# 목 차

## ABSTRACT

제1장 서론 .....	1
제2장 석도(石濤)의 생애 .....	7
제1절 시대적 배경 .....	8
1. 사회적 배경 .....	8
2. 예술적 배경 .....	10
3. 종교적 배경 .....	12
제2절 화승(畵僧)으로서의 생애 .....	14
1. 선(禪)의 깨달음과 ‘나의 법(我法)’의 수립 .....	14
2. 개오(開悟)이후의 수행과 ‘일법(一法)’ .....	18
제3장 일획(一畵)의 의미 .....	22
제1절 일획 연구 성과에 대한 검토 .....	22
제2절 선종(禪宗)의 전개와 요지(要旨) .....	26
제3절 선종적 의미의 일획 .....	30
1. ‘깨달음’으로서의 일획 .....	30

2. ‘불이(不二)’의 법 .....	35
제4장 『화어록』에서 나타나는 일획의 실천 .....	38
제1절 법장(法障)의 제거 .....	39
제2절 변화와 창조 .....	43
제3절 일획 실천의 매체 .....	46
제4절 일획의 실천적 완료 .....	50
제5장 결론 .....	53
참고문헌 .....	56

## ABSTRACT

A study on ‘One-stroke’ of Shitao’s 『Hua Yu Lu(畫語錄)』  
- From Southern-Chan Buddhism’s point of view-

Na Sunhee

Advisor : prof. Jo Song-Sig

Aesthetics & Art History

Graduate School of Chosun University

The purpose of this paper is to interpret the ‘One-stroke’, which is important concept of the Shitao discourse, from the perspective of Southern Chan Buddhism and on this basis conduct a study on the 『Hua Yu Lu(畫語錄)』

In a total of 18 chapters, the 『Hua Yu Lu(畫語錄)』 systematically and specifically describes the process that artists need to have before drawing, from creating, to finishing and appreciating, and strongly expresses the importance of creation and creative development to the painters of that time who were focused on the Master’s rules.

One important concept that penetrates the entire creative process is the ‘One-stroke’ that content of the 『Hua Yu Lu(畫語錄)』. Based on various prior studies of the Shitao, this paper tries to examine what the meaning of the ‘One-stroke’ by Shitao is.

It is understood that the ideological basis of Shitao in the study is based on China's Chan, especially the Southern Chan Buddhism. And In the Chan Buddhism’s point of view, I will find out what ‘One-stroke’ of Shitao is, and through this, I will look at the text of 『Hua Yu Lu(畫語錄)』 how ‘One-stroke’ covers the entire creative process.

It is a well-known fact that Shitao was a descendant of the late Ming family and was entrusted with Buddhism after the fall of the dynasty. Through his Master(旅庵本月), he



was taught deeply in the truth of Buddhism and in the writing, painting and the writing of poetry. In addition, Due to the influence of his Master, he was able to turn his eyes to arithmetic and nature from the study methods that were immersed in ancient books.

"One-stroke" is a process of realizing and breaking away from all shackles, at the same time as "the law of one-stroke" and aims to enter the stage of pure experience through "One-stroke." However, 'One-stroke' is not in itself trying to bind the painters by establishing a fixed rule or principle of art.

Once the "Rule of One-stroke" is obtained, the obstacles to the law created by the general law disappear and naturally the obstacles disappear in the paintings, allowing the artist to create a free creation that has shown his individuality.

#### Key Words

Shitao, One-stroke, 『Hua Yu Lu(畫語錄)』, Southern Chan Buddhism

## 제1장 서론

석도(石濤)가 활동했던 명말청초(明末清初)의 화단은 명대 동기창(董其昌)의 남북종론(南北宗論)을 이어받은 사왕오운(四王吳惲)<sup>1)</sup> 등 정통파 화가들이 중심을 이루고 있었으며, 이들에 의해 고인의 작품을 답습하고 그 화풍을 고수하며 임모하는 의고주의(擬古主意)가 성행했다. 이러한 상황 속에서 석도는 화가의 주체성과 창조정신, 변화 등을 강조하는 『고과화상화어록(苦瓜和尚畫語錄)』(이하 『화어록』으로 약칭)을 세상에 내보였고 이는 삼백여년이 흐른 지금까지도 많은 학자들의 관심을 받고 있다. 『화어록』은 「일획장(一畵章)」에서 「자임장(資任章)」까지 총 18장으로 구성되어 있으며, 화가가 그림을 그리기 전 갖추어야 할 마음가짐에서부터 창작, 완성 후 감상에 이르기까지의 과정을 체계적이고 구체적으로 설명하고 있다. 또한 석도는 『화어록』을 통해 옛 것만을 고집하며 화가의 자유로운 창조정신을 상실한 당시의 화단에 주체적인 창작과 변화의 중요성을 강하게 피력했다. 개성주의로 분류되곤 하는 석도는 주류에 있던 화가는 아니었고 그 자신만의 화풍이나 후학 양성에도 힘쓰지는 않았지만 이후 청대 양주(揚州)를 중심으로 활동했던 양주팔괴(揚州八怪)의 태동에 큰 영향을 미쳤을 뿐 아니라 중국 현대미술에까지 그의 힘이 닿아있다.<sup>2)</sup> 동양의 뛰어난 역대 예술론 중에서도 가장 현현(玄玄)하고 체계적인 석도의 『화어록』을 살피는 것은, 예술 철학의 깊이를 이해하고 동양 예술의 본질 탐구를 위한 좋은 선행연구가 될 것이다.

그간 석도에 대한 연구는 그의 생애, 행적과 교우관계, 작품의 회화적 특성과 성취 문제, 『화어록』의 텍스트 분석 등의 분야에서 진행되어 왔다.<sup>3)</sup>

『화어록』에 쓰인 단어들은 석도 본인이 조어하거나 기존의 단어에 새로운 의미를 부여해 사용한 것들이 많기 때문에, 그 내용이 심오하여 이해가 어렵지만 그만큼 다양한 해석이 가능하다. 『화어록』 텍스트에 대한 연구는 여러 판본의 진위여부를 가리는 문제와 더불어 석도가 사용한 명제들의 의미를 밝히는 것으로 진행되어 왔고<sup>4)</sup> 가

1) 사왕오운은 왕시민(王時敏, 1592-1680) · 왕감(王鑑, 1598-1677) · 왕휘(王翬, 1632-1717) · 왕원기(王原祁, 1642-1715) · 오력(吳歷, 1632-1718) · 운수평(惲壽平, 1633-1690)을 칭하는 말로 이들은 서로 활동 시기가 비슷하며 혈연이나 사제관계 등으로 얽혀있다.

2) 吳冠中, 『我讀石濤畫語錄』, 鄭州: 大象出版社, 2010, p. 2

3) 張長虹, 「60年來中國大陸石濤研究綜述」, 『石濤研究』, 上海: 上海書畫出版社, 2002, pp. 83-99.

4) 김용옥, 『石濤畫論』, 통나무, 1992, pp. 18-24, ; 徐復觀, 『石濤之一研究』, 臺北: 學生書局, 1982, pp. 181-200. ; 蘇蓓敏, 『石濤畫語錄美學思想研究』, 北京: 中國社會科學出版社, 2001,

장 논의의 중심이 되는 것은 ‘일획(一畫)’의 의미가 과연 무엇인가에 대한 문제였다.

제 1장 「일획장」부터 제 18장 「자임장」까지 『화어록』의 목차는 일획을 정신으로 체득하고 이를 자신의 신체를 통해, 그리고 몸 바깥의 붓과 먹을 통해 화선지의 그림으로 이어지고, 완성된 그림을 감상하는 방법까지를 논하는 일련의 창작과정을 분류한 것이다. 『화어록』의 내용이자 이 창작과정 전체를 관통하는 하나의 중요 개념이 바로 일획이다.<sup>5)</sup> 또한 이와 더불어 『화어록』 본문에 등장하는 ‘존수(尊受)’, ‘몽양(蒙養)’, ‘생활(生活)’, ‘자임(資任)’ 등의 개념이 모두 일획을 중심으로 파생된 것이므로, 『화어록』을 제대로 읽어내기 위해서는 무엇보다 이 일획의 의미를 밝히는 것이 중요하다.

1960년대 이후 중국에서는 활발한 석도 연구가 이루어졌다.<sup>6)</sup> 일획은 처음에는 ‘한 번 굽다’는 의미로 단순히 조형적인 선(線)의 의미로 이해되었고 그 대표적 학자는 거루(葛路)다. 그는 석도의 일획은 곧 ‘필도(筆道)’로 일획에서 모든 것이 시작되고 끝이 나는 것처럼 그림에서는 필도에서 시작하여 필도로 끝이 맺어지게 되는 것으로 일획을 곧 선(線)으로 보았다. 이후 학자들은 노장(老莊)적 ‘도(道)’의 의미에서 일획을 해석했는데 쉬푸관(徐復觀)은 일획의 ‘일(一)’은 장자의 ‘일(一)’을 차용한 것으로 나의 허정(虛靜)한 본심에서 주객이 일치를 이룰 때 나타나는 미적 형상이 바로 그림이며 일획이라고 말했다.<sup>7)</sup> 민저(敏澤)는 석도의 ‘일(一)’은 노자의 ‘도(道)’의 다른 이름이며 일획을 만물의 형상을 결정하는 가장 기본적인 요소로 해석한다.<sup>8)</sup> 이후의 연구들은 일획에 대한 철학적 의미만을 밝히던 것에서 『화어록』이 철학서나 사상서가 아닌 예술서로 논의되기 시작하며 일획을 통해 회화 창작에 있어서의 원칙과 규율 문제를 밝히기 위한 것으로 발전되어갔다.<sup>9)</sup> 이는 일획을 법(法)으로 보

pp. 5-11. 참조.

- 5) 허즈푸는 석도의 예술론을 이해하는데 가장 중요한 것이 바로 일획이라고 주장했는데 그 이유는 『화어록』 제 1장의 제목이기도 하며 전체 내용의 이론적 근거를 제시하기 때문이고 또 『화어록』이 전개되는 과정에서 그 전체를 꿰뚫고 있는 개념이기 때문이라고 했다. 따라서 석도의 예술과 미학의 중요한 이론적 문제를 다루는데 있어 일획을 연구하는 것이 필수적이라고 말한다. 賀志朴, 『石濤繪畫美學與藝術理論』, 北京: 人民出版社, 2008, p. 42.
- 6) 1960년대 이전의 석도연구는 『화어록』에 주석을 다는 정도로 몇몇의 소수 연구에 그쳤지만 60년대 이후 『화어록』의 또 다른 판본인 『화보(畫譜)』와 석도의 생애를 알게 해주는 이린(李麟)의 『규봉문집(虬峰文集)』 외에도 다양한 저서들이 발굴되며 본격적인 석도 연구가 시작되었다. 장선아, 「석도 화론의 생성론적 특성 연구」, (성균관대학교 대학원, 박사학위), 2013. p. 6.
- 7) 徐復觀, 위의 책, pp. 27-28.
- 8) 敏澤, 『中國美學思想史』, 濟南: 齊魯書社, 1989, pp. 89-90.

는 견해다.

일획을 법으로 보는 견해를 펼친 위예량(葉朗)은 천지만물 형상의 가장 기본적인 구조는 일획이며 따라서 회화형상구조의 가장 기본적인 요소도 일획이라고 말한다. 그는 일획은 회화의 가장 기본적인 요소이자 법칙이므로 이를 기법수단이나 조형적인 선으로 논하는 것은 본래의 의미에 맞지 않다고 주장했다.<sup>10)</sup> 우관중(吳冠中)은 일획의 법은 화가의 느낌을 표현하는 화법인데 이 느낌이란 것은 매번 다르기 때문에 그 결과 표현하는 화법도 매번 다를 수밖에 없다고 설명한다. 그러면서 일획의 법이란 것은 하나의 구체적인 화법을 논하는 것이 아니라 화법을 보는 관점에 대해 말하는 것이라고 한다.<sup>11)</sup> 주량즈(朱良志)는 일획은 기술법에 대한 논의가 아니고 선(線)을 의미하는 일필은 일획의 하위개념으로 포함되는 것이며,<sup>12)</sup> 석도의 일획은 그림의 일이며 회화창작의 최고 법칙이라고 강조했다.<sup>13)</sup>

창작원리(法)로서 제시된 일획은 장자철학이나 『주역』, 의경(意境), 양명학과 관련지어 논의되다가 유불선(儒佛禪)의 영향을 받은 것으로 다루어졌고 그 중 선종(禪宗)이 일획의 본질인 것으로 집중되었다.<sup>14)</sup> 석도가 일찍이 출가하여 한평생 불문에 의탁했던 점, 『화어록』의 ‘어록(語錄)’이 선의 어록을 연상케 하는 점, 남종선이 주장하는 법의 속박(法縛)으로부터 벗어나는 것이 석도의 화론에서도 중요시 되는 점, 또 석도의 스승이었던 여암본월(旅菴本月)의 영향 등을 그 이유로 볼 수 있다.<sup>15)</sup>

일본의 나카무라 시게오(中村茂夫)의 연구로부터 일획을 선사상의 영향으로 보는 견해가 본격적으로 시작되었다. 그는 일획을 모든 속박에서 벗어나는 깨달음의 과정으로 간주하며 깨달음에 의해서 본연의 성(性)이 드러나는 것을 석도는 ‘일의 법(一之法)’이라고 불렀다고 주장한다.<sup>16)</sup> 중국의 주량즈는 그의 저서 『석도연구』에서 일획의 본질이 바로 선(禪)이라고 단언한다. 그는 『화어록』에는 유가, 주역, 도가의 영향이 모두 나타나 있지만 그 근본적 근원은 선종에서 오며 선이 바로 일획의 요점이라고 말했다.<sup>17)</sup>

9) 徐復觀, 위의 책, p. 25.

10) 葉朗, 『中國美學史大綱』, 上海: 上海人民出版社, 1985, p. 533.

11) 吳冠中, 「一畫之法與萬點惡墨關於<石濤畫語錄>」, 『我讀石濤畫語錄』, 北京: 榮寶齋出版社, 1996, p. 6.

12) 朱良志, 『石濤研究』, 北京: 北京大學出版社, 2017, pp. 10-12.

13) 위의 책, p. 8.

14) 조송식, 「청초 석도 화어록의 일획에 대한 의미, 그 연구사적 고찰 및 특징」, 『미학』 제73집, 2013, p. 50.

15) 위의 책, p. 65.

16) 中村茂夫, 『石濤-人と藝術』, 東京: 東京美術, 1985, p. 206.

국내의 석도 연구는 주로 그의 사상적 연원을 찾는 방향으로 진행되어 왔다. 먼저 백윤수는 그의 논문에서 석도는 양명학(陽明學)의 영향을 받았다고 주장했다. 그는 일획을 통해 작가는 자기의 개성을 발휘하면서도 보편성을 유지할 수 있다고 주장하며 이것이 양명학과 구체적 연관성이 있다고 말했다. 양명학에는 심학(心學)적 요소와 성리학적 요소가 혼합되어 인간의 마음(良知)을 중히 여기는데 석도 역시 그림은 마음을 따르는 것으로 마음을 중요한 가치로 책정했고, 일획과 양명학은 개체성과 보편성의 조화, 마음의 강조 등의 유사점이 있음을 말하며 양명학적 관점에서 일획을 살폈다.<sup>18)</sup> 장선아는 석도의 미학을 서양의 존재론적 미학과 반대되는 ‘생성론적’ 관점에서 보고 노자의 도와 관련지어 일획을 설명했다. 장선아는 노자의 도는 무한한 만물을 생성하는 가능태이며 석도의 묵(墨)도 아직 분화되지 않은 혼돈이자 가능태며 획을 통해 만상이 드러난다고 보았다. 또한 노자가 말한 “천하의 모든 것은 유에서 생성되고, 유는 무에서 생성된다”는 것과 석도의 무법(無法)에서 유법(有法)으로, 유법에서 모든 법(衆法)으로 이어지는 전개과정을 공통점으로 들었다. 그리고 노자와 석도 양자 모두 근원성, 통일성, 통성(通性), 허성(虛性)을 지니고 있음을 공통점으로 지적했다.<sup>19)</sup> 박정영은 『화어록』에는 여러 사상이 다 아우러져 있으며 분별없이 일체를 하나로 보는 원융(圓融)함이 있어 석도의 일획론에 나타난 다양한 사상을 원융철학으로 보고 이를 화교선(畵敎禪) 일치의 관점에서 논했다.<sup>20)</sup>

이상의 연구 결과들은 각기 다양한 관점에서 석도의 『화어록』과 일획에 대한 해석을 내놓았다. 이 중 어느 하나가 정답이라 단언할 수는 없고 모든 관점은 저마다 타당성을 갖는다. 석도가 활동했던 명말 청초의 시대적 상황은 사상적으로 삼교융합의 기운이 강하던 시기였고 석도 역시 이러한 시대적 배경에서 자유롭지 못했으며 『화어록』에 삼교의 영향이 두루 내재해 있음은 사실이다. 하지만 삼교의 영향은 『화어록』 안에서 저마다 다른 비중으로 나타나는데 그 중 으뜸이 되는 것은 선종의 영향이다. 석도는 남종선(南宗禪) 계열의 임제종(臨濟宗) 승려인 여암본월의 제자로서 불문에 들어선 뒤 일생의 대부분을 선승이자 화가인 신분으로, 선적 수행과 그림을 병행하며 살았고 비록 그가 말년에 환속했다 하더라도 이는 불교사상 자체에 권태를 느낀 것은 아니다.

17) 朱良志, 위의 책, p. 27.

18) 백윤수, 「석도 예술 사상과 그 양명학적 배경에 관한 연구」, (서울대학교 대학원, 박사학위), 1996.

19) 장선아, 「석도 화론의 생성론적 특성 연구」, (성균관대학교 대학원, 박사학위), 2013.

20) 박정영, 「석도의 일획론과 화교선 일치」, (중앙대학교 대학원, 박사학위) 2016.

기존의 연구들은 대부분 석도의 생애를 다루며 그가 선승의 삶을 살았음을 지적하고 선의 영향을 받았음을 인정했다. 그러나 연구 결과를 보면 화가로서의 석도 외에도 선승이라는 신분적 특수성을 고려하지 않고 외부의 사상에 입각해 진행되어온 연구가 주를 이룬다. 해외의 경우 일본의 나카무라 시게오나 중국의 주량즈 등이 석도와 불교를 본격적으로 탐구하여 연구 결과를 내놓았지만, 국내의 경우 아직 석도의 서화 분석이나 양명학, 노장사상에 입각한 화론분석이 대다수이다. 상대적으로 불교의 입장에서 석도를 해석한 연구는 그리 많지 않으며 국내연구는 아직 초보적 단계에 있다고 생각한다.

더욱이 선종 미학은 동양의 미학·예술론에 끼친 영향이 지대하며 그 중요도가 익히 인정된다.<sup>21)</sup> 석도의 일생을 되짚어보고 『화어록』을 읽어가다 보면 그가 무엇보다도 선종의 영향을 많이 받았음을 알 수 있다. 그럼에도 불구하고 다수의 연구들이 이 점을 깊이 있게 주목하지 않았다.

본 논문에서는 그동안의 석도에 대한 다양한 선행연구들을 바탕으로 하여 『화어록』에서 드러나는 일획의 의미가 무엇인지 선종의 관점을 통해 고찰하고자 한다. 연구에 있어 석도의 생애를 근거로 삼아 사상적 기반이 중국의 선종, 특히 남종선에 기초하는 것으로 파악하며, 선종적 의미에서 일획은 무엇인지를 알아보고 이를 통해 일획이 어떻게 창작과정 전체를 통괄하는지 『화어록』에서 살펴보고자 한다.

제2장에서는 이린(李麟)의 『규봉문집(虬峰文集)』을 통해 석도의 생몰년을 명확히 도출하고 시기를 설정하며, 제1절에서 석도가 살았던 명말 청초의 시대적 배경을 살피므로써 당시의 사회상과 예술, 종교적 상황들을 통해 그의 생애에 대한 이해의 깊이를 더한다. 뒤이어 제2절에서는 화승으로서 석도의 생애를 고찰하는데, 그가 인생의 대부분을 선사로 살았던 점을 고려하여 불문에 의탁한 이후 어떠한 수행을 거쳤으며 그러한 수행과 공부가 어떻게 석도의 사상적 배경을 형성하였고 또 『화어록』 집필에 영향을 주었는지를 보도록 한다. 선승이자 화가였던 석도의 행적을 추적하며 그의 『화어록』 집필과 관련된 생각의 실마리를 엿볼 수 있을 것이다.

이어 제3장에서는 일획의 의미를 밝히는데 먼저 1절에서는 그동안 석도에 대한 연구, 특히 일획에 대한 연구 성과들을 살펴보며 일획 이해의 초석을 닦는다. 2절에서는 석도 사상의 근원인 선종의 전개와 그 핵심 사상들에 대해 살피고, 3절에서 이를 통해 선종적 의미에서 일획이 뜻하는 바가 무엇인지 선행연구와 『화어록』 본문, 그리고

21) 이찬훈, 「선종미학 연구」, 『철학연구』 제99집, 대한철학회, 2006, p. 267.

불경 등을 비교하여 봄으로써 이를 고찰하고자 한다. 불경은 남종선의 시조인 혜능(慧能)의 설법을 담은 『육조단경(六祖壇經)』을 주로 볼 것이며, 남종선의 핵심 사상인 ‘견성성불(見性成佛)’과 ‘불이(不二)’를 통해 일획 개념을 분석할 것이다. 또한 불교적 관점에서 석도를 연구한 대표적 학자인 나카무라 시게오와 주량즈의 저서<sup>22)</sup>를 참고한다.

제4장에서는 『화어록』에서 일획의 실천이 어떻게 드러나는지를 살피는데 먼저 1절 법장의 제거에서는 석도가 말하는 일획의 법과 보통의 법이 어떤 차이가 있는지, 그래서 법은 어떻게 이해해야 하는 것인지를 『화어록』 본문의 「요법장」을 통해 분석한다. 2절에서는 일획을 통한 변화와 창조를 논하는데 법을 이해하고 난 이후 그것에 고착되지 말고 변화에 힘써 자신의 창조를 이루어야 함을 「변화장」을 통해 살펴본다. 3절에서는 이렇게 얻어진 일획을 실제 창작에서 구현하려면 어떠한 단계를 거치고, 무슨 매체를 사용해야 하는지 「존수장」과 「필묵장」을 통해 알아보하고자 한다. 마지막 4절에서는 일획을 통한 창작행위가 완료되면 이로써 얻어지는 결과는 무엇인지 「원진장」, 「탈속장」을 해석하며 알아보고 마지막 「자임장」을 통해 석도 화론의 요점을 되짚어보며 마무리하고자 한다.

석도의 화론은 모방과 방작, 의고주의로 점철된 명말 청초의 화단에 신선한 충격을 선사했다. 또한 강력한 자아의식의 발현으로 스스로 일획에 근거, 독창적 화풍과 사상을 창조해냈다. 그의 『화어록』은 중국 미술사 및 화론사에서 중요한 위치를 차지했으며, 작품의 창작 원리와 방법, 태도 등을 그 어떤 화론서 보다도 자세히 설명하고 있는 점에서, 그 영향력이 현대에 와서도 유효한 가치를 지닌다고 하겠다.

석도와 『화어록』, 그리고 일획을 살피는 것은 이와 전후 관계로 연결된 다른 많은 작가들과 작품, 화론서, 그리고 미학 개념들을 이해하는 데에 큰 도움이 될 것이다. 또한 그간 석도 선행연구에서 소홀히 하였던 선종의 관점<sup>23)</sup>에서 살핌으로써 선종에 입각한 그의 사상이 잘 드러날 것이라 기대한다.

22) 나카무라 시게오(中村茂夫), 『石濤-人と藝術』, 東京: 東京美術, 1985. ; 주량즈(朱良志), 『石濤研究』, 北京: 北京大學出版社, 2017.

23) 인도의 달마대사가 중국으로 넘어와 선을 전파함으로써 초조가 되었고 이후 중국의 선은 혜가(慧可), 승찬(僧璨), 도신(道信), 홍인(弘忍)으로 전수되었고 6대 혜능(慧能)과 신수(神秀)에 의해 남종선과 북종선으로 나뉘어졌다. 그러나 점차로 혜능의 남종선이 우위를 점하며 이후 전해지는 선은 모두 남종으로부터 유래했고, 중국 선종의 실제적 창시는 육조 혜능이라고 보기도 한다. 따라서 본고에서 ‘선종’이라 지칭하는 것은 육조 혜능으로부터 시작해 임제종(臨濟宗)까지 이어지는 ‘남종선’임을 적어둔다.

## 제2장 석도의 생애

본격적으로 석도의 생애를 살펴보기에 앞서 그의 행적을 추적하고 시기를 구분하는 기준 설정을 위해, 잠시 그의 기본적인 생몰년에 관한 논의를 하고자 한다.

석도가 명 왕조의 종실임은 익히 알려진 사실이었으나<sup>24)</sup> 그의 정확한 생몰년에 관한 논의는 학자별로 의견이 분분했다.<sup>25)</sup> 그러나 청대 문인이었던 이린(李麟, 1634-1710)의 『규봉문집(虬峰文集)』이 발견되며 그간 밝혀지지 않았던 석도의 생몰년과 행적의 상당부분이 밝혀졌다.

저자인 이린은 석도가 북경에서 양주(揚州)로 온 이래 사망할 때 까지 교류한 인물로 석도의 말년을 함께 한 친구다. 그가 쓴 『규봉문집』은 청 건륭제(乾隆帝)의 금서령으로 인해 사라진 것으로 알려졌으나 1978년 북경도서관에서 발견되어 석도 연구에 많은 발전을 불러왔다. 그 내용은 석도가 자신의 생애와 주요 사건들에 대해 구술한 것과 그에 대한 이린의 견해 등으로 이루어져 있다.

『규봉문집』은 「대척자전(大滌子傳)」, 「곡대척자(哭大滌子)」, 「청상자육십부증(淸湘子六十賦贈)」 등으로 구성되어 있는데, 이는 석도의 생몰년을 명확하게 해주며 특히 「곡대척자」에 의해 석도의 확실한 사망년도를 확인할 수 있다. 「곡대척자」는 오언절구의 시로 석도의 죽음을 애도하는 내용이다. “갑자기 별이 떨어져 놀라고, 검은 흙비가 초나라 하늘의 구름에 이어져 있네. - 2년 전에 팔대산인이 죽었다.”<sup>26)</sup> 이 시구에 의하면 석도 사망 2년 전에 팔대산인(八大山人, 1626-1705)이 사망했다는 사실을 알 수 있는데 팔대산인의 사망이 1705년이므로 석도의 몰년은 1707년임을 확인할 수 있다.

또한 총 12점으로 구성된 석도의 《산수책(山水冊)》은 전해지는 작품 중 석도 최후의 작품으로 알려져 있는데 여기에 정해년(丁亥, 1707년) 가을, 중추절(仲秋節)이라는 기록이 남아있다.<sup>27)</sup> 《산수책》 이후 석도의 진품으로 밝혀진 작품이 없다는 점과

24) 석도의 신분에 대해 『明史』와 『小腆紀傳』에 의거해 그가 명 왕족 출신으로 정강왕(靖江王) 주수겸(朱守謙)의 11대손이자 부친 주형가(朱亨嘉)의 장자로 태어났다는 점이 밝혀졌다. 中村茂夫, 『石濤-人と藝術』, 東京: 東京美術, 1985, p. 12.

25) 석도의 탄생 년도에 대해 위지엔화(劉劍華)와 푸바오스(傅抱石)는 1630년으로, 정취루(鄭拙廬)는 1636년, 시에즈류(謝稚柳)와 린통화(林同華)는 1640년, 쩡웨이(鄭爲)와 쉬방다(徐邦達)는 각각 1641년과 1642년으로 생년을 추정했다. 사망 년도에 대해서도 의견이 다른데 위지엔화는 1720년, 쩡웨이는 1713년, 린통화는 1708년을, 쉬방다와 푸바오스는 1707년을 몰년으로 추정한다. 박정영, 「石濤의 一畫論과 畫敎禪일치」, (중앙대학교 대학원 박사학위), 2016, p.3. 동일 인물에 대해 이토록 다양한 생몰년의 논의가 나온 까닭은 그가 ‘주약극’이라는 본명이 아닌, 스님들이 사용하는 법명인 ‘석도’로 활동했기 때문이다.

26) 李麟, 「哭大滌子」, 『虬峰文集』 卷7, 淸, p.148, 박정영, 위의 책, p.3에서 재인용.



「곡대척자」에 의한 연도추정으로 미루어 석도의 사망 시기는 1707년으로 결론지을 수 있다.

『규봉문집』에 수록된 「청상자육십부증」은 저자 이린이 석도의 환갑을 기념하며 써준 시로 이를 통해 석도의 생년을 확인할 수 있다. 「청상자육십부증」에는 이 시를 지은 연도가 강희 40년(康熙, 1701년)<sup>28)</sup>이라고 적혀있는데 이로부터 60년을 거슬러 계산해 보면 석도가 1642년에 태어났음을 알 수 있다. 또한 석도는 강희 36년(康熙, 1697년)에 《화훼책(花卉冊)》을 그렸는데 그 중 한 작품의 화제(畫題)에 자신의 나이가 56세임을 밝히고 있어<sup>29)</sup> 이를 통해 계산해보면 역시나 석도의 생년이 1642년인 것을 알 수 있다.

『규봉문집』은 석도의 생몰년뿐만 아니라 그의 출신과 삶에서의 주요 사건들을 말해주는 자료로써, 이를 통해 어린 시절 석도가 4세에 계림부(桂林府)를 탈출했다는 결과가 도출되기도 했다.<sup>30)</sup>

이상의 논의를 통해 석도가 1642년에 태어나 1707년에 사망했음을 밝혔는데, 당시는 명말 청초의 혼란한 왕조 교체기였다. 누르하치(努爾哈赤)의 후금(後金) 건국으로 북방 이민족의 세력은 점차 커져갔고, 명 내부에서는 끊임없는 농민봉기가 일어나고 있었다. 자금성을 차지한 ‘이자성의 난(李自成-亂)’과 이를 제압하며 대륙을 통일한 홍타이지(皇太極)의 대청(大清) 건국, 투쟁하는 남명(南明) 정권 등 정치적 격동기였다. 그러나 문화·사상적으로는 인간의 감성을 중시하는 성애소설이나 양명학 등 새로운 기류가 흐르던 시기였다.

본 장에서는 시대적 배경을 통해 당시의 상황이 석도에게 어떤 영향을 미쳤는지를 살피고 이후 선승이자 화가였던 그의 생애를 고찰하려 한다.

## 제1절 시대적 배경

### 1. 사회적 배경

명말청초는 봉건제도와 정치가 모순에 당면하여 점차 쇠퇴하고 있었다. 명나라 건국 초기의 강력했던 중앙집권체제는 중기 이후부터 지방분권체제로 이전되었고 태조 주원장(朱元璋)이 수립했던 황권강화는 성조(成祖)가 반란 이후 환관을 등용하기 시작하면

27) 石濤, 《山水冊》 12幀, 1707, “天門急涌一舉石. 閏中秋登采石舊作, 丁亥秋憶此…….”

28) 李麟, 「哭大滌子」, 『虯峰文集』 卷7, 清.

29) 石濤, 《花卉冊》 10, 1697. “四十寫蘭五十六, 至今與爾爭魚目.”

30) 中村茂夫, 위의 책, 같은 곳.

서 무너져갔다. 관료 내각과 환관 사이의 갈등은 동림당(東林黨)이 등장한 이후 극에 달했으며 동림당은 지방분권통치를 주장하여 중앙 정부의 탄압을 받게 되었다. 명대 중기 이후부터는 정권의 말기적 병폐 현상이 점차 드러났다. 황실 관료와 환관 등 정치적 기득권층을 중심으로 토지 겸병이 확대되고 농민의 토지세 부담이 증가함에 따라 농민의 이농현상이 증가하였으며 농민봉기도 지속적으로 일어났다.<sup>31)</sup>

또한 이 시기는 경제적으로 자본주의가 싹트던 시기였다. 명 중기 이후 농업 중심의 산업은 면직물 재배·생산의 발달로 점차 공업과 상업의 양상을 띠게 되었다. 농민은 재배한 면화를 상인에게 팔았고 상인은 다시 농민을 고용해 면화를 가공하여 직물을 생산했다. 이 과정에서 분업화가 이루어지며 농민과 상인 사이에 고용인·피고용인의 관계가 형성되었고, 생산의 각 공정 사이에 상인자본이 개입하게 되며 상인층은 큰 이윤을 얻게 되었다. 특히 직물, 소금, 광물, 차 생산에 있어 상인의 역할이 지대했는데 상인자본이 점차로 농촌경제를 장악하기 시작하며 그들의 이윤은 나날이 증가했고, 금전적 여유에 따라 이들의 지위도 상승하게 되었다. 나날이 상승하는 상인층의 증가로 전통적인 사농공상(士農工商)의 신분체제는 흔들렸으며 각 계급의 차이가 흐려지기 시작했다. 농업기반의 사회에서 상업사회로의 발전은 필연적으로 도시문화의 출현을 불러왔으며 이는 도시에 거주하는 다수의 시민계층의 확대로 이어졌다.<sup>32)</sup>

자본주의의 성장으로 다양한 상업도시들이 출현했는데 그 중 석도가 활동했던 양주(揚州)는 장강(長江)과 경항대운하(京杭大運河) 사이에 있다는 지리적 이점으로 고대부터 교통의 중심지였으며 이 시기에는 상업의 기초로 한 도시문화가 번영했다. 양주 지역은 상업 외에 문화에도 큰 관심을 보였는데 대표적으로 소금상인들이 그러했다. 재력을 지닌 양주의新安염상(新安鹽商)<sup>33)</sup>들은 원림을 세우고 고사(高士)를 초청하기도 하고, 각종 서원을 건립하는데도 과감한 투자를 했다. 양주 상인들은 문화와 예술에 관심이 많았고 서적 출판에도 힘썼으며 당시의 시문집 등 많은 간행물이 상인자본을 통해 출간되었다. 이들은 석도나 양주팔괴(揚州八怪)를 비롯한 많은 예술가들의 후원자이기도 했으며 이들을 통해 근대적 개념의 ‘후원자-예술가’ 개념이 성립되었다.<sup>34)</sup>

31) 최창연, 「명조의 통치체제와 정치」, 『강좌 중국사Ⅳ』, 지식산업사, 1989, pp. 7-47.

32) 김백균, 「明末清初 ‘畫’ 에 대한 새로운 인식」, 『美術史學報』 제23집, 美術史學研究, 2004, p. 290.

33) 안휘성(安徽省) 휘주(徽州)의 치소인 흥현(歙縣)은 산지 지형으로 토지 생산성이 떨어져 이곳의 백성들은 주로 외지로 떠나 소주 등 각지에서 상인으로 활동했다. 이들은 휘주 재벌을 형성하여 경제계의 주도권을 쥐고 있었으며新安 상인,新安 염상, 휘주 염상 등으로 불려진다. 미야자키 이치사다, 『중국통사』, 조병한 역, 서커스출판상회, 2016, p. 445.

이 시기 또 하나의 특징은 성애소설의 유행으로 드러나는 사회적 취향의 변화다. 리쩌허우(李澤厚)는 당시 사회적 취향 변화의 원인을 상업의 번영과 도시 소비발달에 기인한다고 본다. 명 말기 단편소설인 풍몽룡(馮夢龍)의 『삼언(三言)』이나 능몽초(凌濛初)의 『이박(二拍)』 등은 독자들에게 교훈적 내용이나 예악(禮樂)을 통한 즐거움을 전달하는 것이 주된 목적이 아니었으며, 사람들의 정욕을 유발하거나 만족시켜 주는 것을 주요 대목의 목적으로 삼았다. 성애소설의 유행으로 전통적 도덕 가치관은 붕괴되어 갔다. 사실 인간은 누구나 감성적인 존재로 개인의 성적인 본능·욕구가 있으나 전통적 통치 규범이나 봉건적인 속박 아래서 이러한 감성, 욕구는 억압당해왔다. 그러나 이제 인간의 성애는 각 작품을 통해 긍정적으로 묘사되기 시작했으며 대중사이에 유행하였고 하나의 취향으로 인정받기 시작했다.<sup>35)</sup>

인간의 감성을 중시하고 긍정하는 이러한 풍토는 사상적 측면에서 마음의 자유와 감성의 발휘를 긍정하는 양명학의 등장으로 나타났다.<sup>36)</sup> 동시에 철학적 사조와 더불어 시문·회화 분야에서는 개성과 자아의 강조를 특징으로 하는 창작론과 예술론의 등장으로 나타났다.<sup>37)</sup> 이러한 논리는 감정, 마음, 성령 등을 중요하게 논하며 전통적인 유가나 도가에서의 보편적 천지의 마음이 아니라 개인적 정욕, 본능적 욕구 등 개인적이고 육체적인 차원을 강조했다. 비록 후대의 의고주의로부터 비난받기는 하였으나 청초기의 김성탄(金聖嘆), 이어(李漁), 석도, 양주팔괴, 원매(袁枚) 등의 창작과 이론에서 이 정신은 계승되었다.<sup>38)</sup>

## 2. 예술적 배경

이러한 상황을 통해 당시의 예술계를 살펴보면, 명말 청초는 자본주의의 고착 등으로 백성들의 생활이 보다 풍족해지기 시작했으며 그에 따른 시장 경제의 활성화와 예술품 구매 등에 관심을 가지게 된 시기에 속한다. 이는 예술시장을 활성화시키는 긍정적인 결과를 낳았다. 또한 새로운 문화사상과 심미취향은 문인들의 서화에까지 영향을 미쳤으며 그 결과 명 후기부터 청 말기까지 개성적 필치로 저마다의 독창성을 뽐낸 여

34) 박효은, 「석도의 1696년작 《淸湘書畫稿》에 구현된 시화의 경계」, 『美術史學』 제21집, 한국미술사교육학회, 2007, p. 11.

35) 리쩌허우, 『화하미학』, 조송식 역, 아카넷, 2016, pp. 372-374.

36) 백윤수, 『석도의 화어록에 관한 연구:일획론을 중심으로』, (서울대학교 대학원, 석사학위), 1986, pp. 22-23.

37) 서위(徐渭), 탕현조(湯顯祖), 원광도(袁宏道)등이 이를 주장한 대표적 인물이다.

38) 리쩌허우, 위의 책, pp. 379-384.

러 문인화가와 화파의 등장으로 이어졌다.<sup>39)</sup>

명 말기에 등장한 다양한 유파들은 회화의 원리를 탐구하고 화론을 세우며 이를 과거 작품에 적용시키려 했고 이전 시대의 모든 업적을 분류하고 평가하려는 시도를 했다.<sup>40)</sup> 이 시기의 대표적 인물이 바로 동기창이다. 지역 명을 따라 송강파(松江派)<sup>41)</sup> 또는 화정파(華亭派)에 속했던 동기창은 준법을 중시하고 옛 대가를 따르는 것을 강조했는데 그 중 원말 사대가(元末四大家), 특히 황공망(黃公望)을 따르고자 했다. 일종의 복고주의를 주장한 그는 방작(倣作)을 선호하여 《倣〇〇筆意》라는 작품을 다수 남겼다. 동시에 그는 문인화의 역사적 전개과정을 불교에서 선종이 남·북종으로 나뉘는 것에 비유해 화가의 계통을 나누는 ‘남북종론(南北宗論)’을 내세웠다. 그는 이를 통해 자신의 기준에 따라 과거의 대가들을 분류했는데 결과적으로는 문인화 전통을 고양시키고 화원화가나 직업화가들을 낮게 평가했다. 그럼에도 불구하고 그의 주장은 이후 300여년간 중국의 주류 화단을 장악했다.

동기창의 영향이 청조의 건립 이후에도 지속된 이유는 청의 황제들이 상당한 예술 애호가로서 명대에 성행했던 문인화 전통을 우대해 주었으며, 궁정 장식에 필요한 직업화가 뿐만 아니라 문인화 양식의 산수화를 주로 그리는 화가들 까지도 궁정 화가로 채용했기 때문이다.<sup>42)</sup> 따라서 동기창을 따르던 사왕오운으로 대표되는 정통파 계열의 화가들이 청대의 중심화단에서도 주도권을 잡을 수 있었다.

그러나 시간이 흐를수록 동기창의 영향은 상당히 부정적인 방향으로 나아갔다. 동기창의 남북종론을 맹신하던 화가들은 모든 창작은 전통에 기반하며 전통 없이는 진정한 창작이 불가능한 것으로 여겼다. 이들은 동기창의 복고주의를 맹신하며 그와 마찬가지로 원말 사대가를 따르고자 했는데, 과거 대가들의 작품에 대한 방작만을 반복하다 보니 서로의 화풍이 구별할 수 없는 지경에 이르렀다. 그러나 이들은 그런 비슷한 점조차도 옛 대가의 화법의 핵심을 잘 파악한 것으로 생각했다. 남북종론이 부정할 수 없는 성법으로 맹신되어 감에 따라 화가 개개인의 개성적 표현은 찾아볼 수 없게 되었고 방작의 반복으로 상상력과 활기가 없는, 조형능력만이 남은 그림들이 계속해서 그려졌다.

39) 북경중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실, 『간추린 중국미술의 역사』, 박은화 역, 시공사, 1998, p. 243.

40) 제임스 캐힐, 『중국회화사』, 조선미 역, 열화당, 2002, p. 155.

41) 동기창 외에도 고정익(顧正諠), 막시룡(莫是龍), 진계유(陳繼儒), 조좌(趙佐), 심사충(沈士充) 등이 이에 해당한다.

42) 양신 외 5인, 『중국 회화사 삼천년』, 정형민 역, 학고재, 1999, p. 251.

석도는 이러한 당시의 화단을 보며 개성적인 창작을 중요시하는 『화어록』을 내보였던 것이다. 석도를 필두로 하는 개성파 화가들은 방작이 아닌 자신만의 자유로우면서도 파격적인 화법을 사용해 고법만을 추구하던 당시의 중앙 화단에 충격을 선사했다.<sup>43)</sup>

18세기의 주류 화단은 정통파가 장악하고 있었지만 석도와 팔대산인이 활동했던 양주지역은 달랐다. 앞서 살펴본 것처럼 양주는 상업을 통해 경제적으로 윤택한 도시로 성장했고 예술시장의 형성과 동시에 많은 화가들이 이 지역으로 몰려들었다. 이들은 상인들의 후원을 받아 그들의 집에 기거하며 작품 활동을 했는데 이들이 추구한 그림은 정통파의 방작 류의 그림이 아니라 석도나 팔대산인처럼 자유롭고 개성적인 화풍의 그림이었다. 양주에 몰린 많은 화가들에 의해 상인의 취향에 맞는 대중적인 회화가 발전하기 시작했고 이들은 나중에 ‘양주팔괴(揚州八怪)<sup>44)</sup>’로 불리게 된다. 이들은 석도가 그러했듯 자연에서 배우며 작가의 개성을 표출하고, 스스로의 법을 사용하며 사의(寫意)에 힘쓰고, 정신적 닦음을 중시하며 인격수양에도 힘썼다. 이들은 문인화가이자 직업화가였으며 봉건주의적 영향과 보수적 정통 예술에서의 탈피를 보여주었다.<sup>45)</sup>

### 3. 종교적 배경

명대 초기의 사상은 윤리적 규범의 ‘리(理)’를 강조하는 주자학의 계승이다. 이는 이민족으로부터 나라를 되찾은 한족의 민족주의적 경향에서 유래한다. 그러는 한편 태조 주원장은 중앙에 불사(佛事)를 개최하고 서역에 불법을 구하는 등 표면적으로는 불교에 대해 긍정하는 입장을 내세웠다. 또한 인재등용에서 불교, 도교에 대한 효과적 관리와 통제를 위해 승록, 도록 등의 제도를 실시했다. 그는 승려와 도사들에게 기존 사상들과의 조화를 바라며 이들에게 관료처럼, 즉 선비와 같은 충성심을 바칠 것을 요구했다. 이렇듯 명대의 사상·종교계의 모습은 한민족의 전통과 명의 민족주의적 경향을 강조하는 주자학의 계승도 있지만 종교와 관련된 일련의 정책들을 보면 종교계를 정비하고 중앙에 포섭하여 자신의 군주권을 확립하는 것이 진정한 목적이었음을 알 수

43) 한정희 외 3인, 『동양미술사』 상권, 미진사, 2009, pp. 233-234.

44) 대표적 작가는 왕사신(汪士慎), 이선(李鮮), 금농(金農), 황신(黃慎), 고상(高翔), 이방응(李方膺), 정판교(鄭板橋), 나빙(羅聘) 등이며 ‘팔괴(八怪)’라는 명칭은 8명을 뜻하기도 하지만 당시 양주 지역의 속어로 ‘많은 괴이함’을 뜻하기도 한다. 상기 열거된 작가 외에도 이면(李勉), 고훈한(高鳳翰), 진찬(陳撰), 변수민(邊壽民), 양법(楊法), 민정(閔貞) 등이 양주팔괴에 속한다. 김백균, 「明末清初 ‘畫’에 대한 새로운 인식」, 『美術史學報』 제23집, 美術史學研究, 2004, p. 300.

45) 북경중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실, 위의 책, p. 274.

있다.<sup>46)</sup> 다른 종교 사상들과 결합한 명대의 불교는 기본적으로 선종의 흐름이었지만 선과 정도, 또는 선정융합의 불교 형태를 보이게 된다.

명대 불교 수행의 특징은 ‘돈오점수(頓悟漸修)’의 강조에 있다. 돈오를 통해 일단 깨달는다 하더라도 그 습기(習氣)가 단박에 제거되기는 어렵기 때문에 이후 점차 제거해 나가야 한다는 입장이다. 이는 남종선의 주된 방편인 돈오를 통한 깨달음이 미흡해 서가 아니라 깨달음 이후에도 지속적인 수행을 강조하는 것으로 깨달음 이후에도 모든 경계나 현상에 집착하지 말고 이를 초월하여 개인의 인격수양을 위한 힘을 기르자는 것이다.<sup>47)</sup>

명 말기에는 양명학 등의 등장과 더불어 삼교합일사상이 주류를 이루며 유불도 삼교는 서로 원용하고 합일하여 사대부와 시민들의 의식 형성에 영향을 끼쳤다.<sup>48)</sup> 사대부들은 성리학의 예법을 핵심으로 하면서도 선종의 견성(見性)을 통한 심리적 수양과 도교의 양생적인 신체적 보양 등의 형식을 통해 도덕적 선함을 추구했으며 내면을 중시하는 문화의식을 창출했다. 서민들도 유교의 윤리강상을 핵심으로 삼으며 불교의 인과응보, 생사윤회 및 도교의 귀신에 의한 징계, 단명과 장수, 건강과 질병의 우환, 선악에 대한 감응을 통해 예법을 준수하고, 평안을 추구하고 재앙을 두려워하는 문화의식을 형성했다.<sup>49)</sup> 오랜 시간 중국의 전통과 결합하여 중국인의 생활에 깊숙이 침투했던 선불교는 점차 쇠퇴의 길을 걸어 삼교와 교섭되고 여러 탄압을 받으며 그만의 독자적 사상을 펼치기 어려워졌다.

청대에 들어 불교 정책면에서는 기본적으로 명대의 것을 답습해 여전히 여러 탄압정책을 실시했다. 승려의 출가에 나이 제한을 두고 사원의 창건을 금지하며 승려의 복장도 규정했다. 청대의 불교는 점점 활력을 잃어갔고 명 멸망 이후 청조에서 벼슬하길 거부한 유민들이 외형만 승려가 되는 등의 일이 빈번하게 발생하여 승려의 자질을 떨어트렸으며 이들은 수행에 대한 열의도 결여되어 있었다. 정부의 압박정책과 더불어 당시의 변발령을 거부하며 복장만 승려행색을 한 무늬만 승려들의 모습은 불교에 대한 사회 신뢰를 무너트렸고 청대의 불교는 자연히 무기력해져 갔다. 다만 남종선의 종파인 임제종만은 당시 황제들과의 관계에 힘입어 꾸준한 활동을 펼칠 수 있었다.<sup>50)</sup>

46) 동경대 중국철학연구실, 『중국사상사』, 조경란 역 동녘, 1992, p. 188.

47) 정성본, 『선의 역사와 사상』, 불교시대사, 1999, p. 503.

48) 백윤수, 『석도 예술사상과 그 양명학적 배경에 관한 연구』, (서울대학교 대학원, 박사학위), 1996, p. 30.

49) 황연섭, 「석도 회화미학사상의 양명심학적 연구」, (성균관대학교 일반대학원, 박사학위), 2015, p. 29.

50) 계환, 『중국불교』, 민족사, 2014, p. 338.

청대에 활약했던 유명 선승은 목진도민(木陳道忞, 1596-1674), 명각성총(明覺性聰, 1610-1666), 옥림통수(玉林通秀, 1614-1675)등을 꼽을 수 있다. 이 중 옥림통수는 청의 대표적 고승으로 임제종 사찰을 중심으로 활동했으며 궁내에서 설법을 하고 순치제(順治帝)로부터 대각선사(大覺禪師)의 시호를 얻었다. 이후 옹정제(雍正帝) 때 편찬된 『어선어록(御選語錄)』에 그의 어록이 수록되어있는데 이를 통해 그가 황실 내에서 상당히 존경받는 위치에 있었음을 알 수 있다.<sup>51)</sup>

석도의 스승이었던 여암본월의 은사가 바로 이 옥림통수와 목진도민인데 여암본월 역시 그의 스승들처럼 청대에 명승으로 유명했으며 깊은 수행력은 물론 문예활동에도 조예가 깊어 선 수행과 예술에서 석도에게 큰 가르침을 주었다.

석도 활동 시기의 불교는 정치적 탄압과 승려에 대한 사회적 신뢰의 붕괴로 인해 전반적으로 쇠락의 길을 향해가고 있었다. 그는 어려운 상황에서도 본인의 심성을 바로 세우며 수행에 힘써 승려로서의 생활을 지속해 나갔고 동시에 화가로서의 자신 역시 놓지 않아 결국 세상을 놀라게 할 만한 『화어록』을 내보일 수 있었다.

## 제2절 화승(畫僧)으로서의 생애

명말 청초 왕조 교체기의 혼란했던 상황 속에서 석도는 부친의 사망 이후 내관 갈도(喝濤)의 도움으로 궁을 빠져나와 목숨을 부지할 수 있었고 이후 그와 함께 피신하여 계속해서 거주지를 옮기며 생활했다. 최초에는 망국의 왕족이라는 신분으로 인해 청조에 의해 쫓기는 입장이었기 때문이고 선승이 된 이후에는 수행을 위해 여러 곳으로 이동하며 지냈기 때문이다.

본 절에서는 석도의 이동 경로를 따라 주요 거주지를 중심으로 서술을 전개하며, 그 곳에서 있었던 선승으로서 깨달음을 얻기 위한 수행과 화가로서 화도를 얻기 위해 노력한 그의 일생의 여정을 살피고자 한다. 선사로서의 석도가 1차로 깨달음을 얻고 화가로서 화선의 일치를 이룬 시기를 전반부로 설정하고, 이후 실천수행을 하며 선의 공력을 키우고 석도 미학의 핵심인 ‘일획의 법’에 대한 확신을 얻어 이후 『화어록』 집필까지 이어지는 말년의 시기를 후반부로 설정해 서술한다.

### 1. 선(禪)의 깨달음과 ‘나의 법(我法)’의 수립

갈도와 함께 피난길에 오른 석도는 계림을 떠나 무창(武昌)으로 향했는데, 이때는

51) 정성본, 위의 책, p. 509.

석도가 불교에 입적한 시기이기도 하다. 그의 본명은 ‘주약극(朱若極)’으로 아직 ‘석도’라는 법명을 부여받기 전이었다. 석도는 무창으로 향하던 중 전주(全州) 상산사(湘山寺)에 들러 승려가 되었는데 『전주지(全州志)』 「석도전(石濤傳)」에 이에 대한 기록이 남아있다. “명이 멸망하고 은밀하게 전주상산부도(全州湘山浮圖)에 들어와서 승려가 되었다.”<sup>52)</sup> 당시 그가 어린나이에 불교에 입적하게 된 것은 자발적 선택이기 보다는 왕족의 신분을 감추고 목숨을 지키기 위한 방법인 것으로 생각된다. 석도가 전주에서 승려의 신분을 얻긴 하였지만 이는 제대로 된 정식 승계는 아니었던 것으로 파악된다. 석도는 갈도와 함께 이동하여 무창에 다다르게 되었는데 무창에서 살기 시작한 것이 대략 10세 경의 일이었다. 어린 석도는 이때부터 고서(古書)를 수집하며 글씨와 그림의 기본적인 공부를 시작했고,<sup>53)</sup> 이곳을 주요 거점지로 삼고 주변의 형문(荊門), 동정(洞庭), 장사(長沙), 형양(衡陽) 등지를 다니기도 했으나 다시 무창으로 돌아왔다.

석도가 전주에서가 아니라 이 시기에 제대로 된 인가를 받아 법명을 받았다는 연구 결과가 있다. 나카무라 시게오는 석도의 나이 19살, 순치 17년에 항주의 구덕홍례(具德弘禮) 선사 밑으로 들어가 그에게 수계받아 불도를 닦은 것으로 파악한다. 따라서 익히 알려진 바와 달리 석도에게 있어 최초의 스승은 여암본월이 아닌 구덕홍례 선사이며 그로부터 ‘석도(石濤)’라는 법명을 부여받았고 그 이름은 석도를 구해준 환관이자 법형인 갈도의 이름에서 따온 것이라고 하는 주장이다. 또한 석도가 여암본월 선사의 문하에 들어갈 수 있도록 권한 것 역시 구덕홍례 선사이다.<sup>54)</sup>

이후 그는 여암본월선사(旅菴本月, ?-1676)를 찾아가 그의 아래서 깊은 가르침을 받게 된다. 앞서 잠시 언급한 것처럼 여암본월선사는 목진도민과 옥림통수 아래서 수행한 선종 남악(南嶽)의 맥을 잇는 임제종(臨濟宗)의 선사다.<sup>55)</sup> 그는 저명한 승려로 불학에 깊은 조예를 보일 뿐만 아니라 서화와 시문에도 뛰어났던 인물로 알려져 있다. 당시 여암본월은 송강(松江) 구봉선사(九峰禪寺)의 주지로 그의 말년을 보내고 있었

52) 「藝術編」, 「石濤傳」, 『全州志』, 박정영, 「石濤의 一畫論과 畫教禪일치」, (중앙대학교 대학원 박사학위), 2016, p.22에서 재인용.

53) 李麟, 「哭大滌子」, 『蚬峰文集』 卷16, 淸, p. 374. "年十歲, 卽好聚古書, 然不知讀. 或語之曰 不讀 聚奚爲 始稍稍取而讀之. 暇卽臨古法帖, 而心尤善顏魯公. …… 又學畫山水人物及花卉翎毛. 10세에 이미 고서 모으는 것을 좋아하였으나 읽지는 못하였다. 누군가 (석도에게) 읽지 않는다면 무엇 때문에 모으는 것이냐 묻자 (그때부터) 처음으로 조금씩 모은 것을 읽기 시작했다. 틈나는 대로 고첩을 베끼면서 속으로는 안진경을 좋아했다. …… 또한 산수와 인물, 화훼, 영모 그리는 것을 배웠다. “

54) 中村茂夫, 위의 책, pp. 18-19.

55) 朱良志, 『石濤研究』, 北京: 北京大學出版社, 2017, p. 160.



다. 석도는 본월선사의 제자로 들어가 불가의 교육을 받고 수행을 했으며 스승은 그에게 법명인 ‘원제(原濟)’를 하사했다. 「대척자전」에 당시에 대해 “스승이 나에게 이르기를 좁은 책 속에서 몸을 움츠리지 말고 세상을 두루 유람하라 하였다.”<sup>56)</sup>라는 석도의 말이 기록되어 있는데 이로 미루어 이후 시작되는 선성(宣城)에서의 자연 유람에 스승이 적지 않은 영향을 주었음을 알 수 있다.

또한 여암본월과 그의 스승 옥림통수의 ‘일(一)’에 대한 문답은 훗날 그의 일획론에 영향을 준 것으로 여겨진다. 옥림통수가 여암본월에게 “일자(一字)에 획을 더하지 않으면 무슨 자인가?”라고 묻자 본월이 “문채가 이미 빛납니다.”라고 답하였다고 한다. 여기서의 ‘일(一)’은 아직 획이 더해지지 않아서 구체적 형상이 없어, 글자로 성립되지 않았다는 의미를 가리킨다. 하지만 본월은 그 형상이 갖춰지기 이전에도 이미 내적인 이치가 갖추어져 있으므로 획을 더하지 않아도 문채가 빛난다고 말했던 것이다.<sup>57)</sup> 무엇인가를 덧붙여 드러내지 않아도 이미 그 자체로 완전한 ‘일자’는 궁극적 진리가 구현된 것으로 석도의 일획과 상통하는 것으로 볼 수 있다. 스승의 이러한 생각이 가르침을 통해 석도에게 자연스레 스며들었을 것이라 판단한다.

1667년, 석도는 선사로서 깨달음의 공력을 인정받아 여암본월로부터 심인(心印)을 받았다. 석도는 이를 기념하며 “정미년 여암본월의 자식이자 목진도민의 후손인 석도의 인장.”<sup>58)</sup>을 사용했다. 선사들은 그들의 아래에 있는 수행자들의 성격이나 수행의 정도를 보고서 그가 자신을 본성을 깨달았는지를 파악한 후 불심의 현성자로서 인정해 준다. 문서나 경전에 의지하지 않고 마음을 중요시 여기며 스승이 제자의 불심을 인정해준다는 의미다.<sup>59)</sup> 석가세존 이래로 스승에서 제자로, 또 그 아래 제자로 마음을 통해 끊어지지 않는 맥을 전수하는데 이로써 석도가 선의 깨달음을 얻었고 여암본월의 맥을 이어 임제종의 선사가 되었음을 알 수 있다.

석도는 스승에게 인가 받은 후 그의 가르침대로 세상을 두루 유람하며 견문을 넓혀 갔다. 1667년부터 선성에서 거주하기 시작했는데 이때는 주요 거처를 선성에 두고 황산(黃山)을 여러 번 왕래하며 황산의 자연을 그림에 담았다.<sup>60)</sup>

이 시기 석도는 본격적인 작품 활동을 시작하는데 황산 외에도 경정산(敬亭山)이나

56) 李麟, 위의 책, p. 6. “謂余八柱遊方寬, 局促一券隘還陋”

57) 임윤식, 「석도의 일획론에 관한 연구」, (성균관대학교 대학원 석사학위), 2010, p. 18.

58) 石濤, <十六羅漢應真圖卷>, 1667. “丁末年善果月之子, 天童恣之孫, 原濟之章.”

59) 타마키코 시로오 외 8인, 『중국불교의 사상』, 정순일 역, 민족사, 1989, p. 93.

60) 「대척자전」에는 석도가 그의 나이 30세에 선성으로 이동하였다고 기록되어 있으나 최초의 <황산도>가 석도 나이 26세인 1667년 작품이므로, 이 시기부터를 선성 거주기로 한다.

다른 자연을 그리기도 하였으나 그에 비해 황산을 소재로 한 작품이 상당히 많으며 황산이 그의 예술에 있어 스승이자 영감의 원천이 되었음은 그의 제화시를 통해 확인할 수 있다.<sup>61)</sup>

당시의 석도는 선사로서의 깨달음은 얻었지만 화가로서의 공력은 그다지 만족스럽지 않았던 것 같다. 그는 “그림에 대한 정열을 억제하는 것이 불가능하다.” 라고 말했는데 나카무라 시게오는 이를 통해 당시의 석도는 아직 화선일치(畵禪一致)에 대한 문제를 해결하지 못했으며 회화 표현에 대해 외골수적인 열정을 내보이고, 산수 각각의 묘사에 빠져서 화가의 자유로운 마음의 경지에 도달하지 못했으며, 석도 본인도 이를 초초해 하고 있어 위의 글을 남겼다고 한다.<sup>62)</sup>

석도는 이러한 자신의 고민을 해결하기 위해 더더욱 황산을 누비며 자연을 느끼고 이를 화선지에 옮겼다. 황산은 수직으로 깎아지른 절벽과 기암괴석, 고지대의 소나무가 아름다운 명산인데, 황산이라는 무대에서 활동하던 석도는 어느 날, 자신의 화가로서의 공력이 성장했음을 느끼고 글을 남겼다. “기이한 소나무와 괴이한 암석이 천변만화하여 (그 변화를) 귀신도 헤아리지 못하는 것 같았다. 미칠 듯이 기뻐하고 크게 소리쳤다. 그림이 점차 나아졌다.”<sup>63)</sup> 황산의 자연을 보고 깊이 감응하여 그 자연에서 느낀바, 그림 역시도 변화가 있었음을 알 수 있다.

석도는 자신이 고민하던 문제를 자연에서 해결하기 위해 노력했고 이때 황산과 주변 자연을 유람하며 관찰한 경험은 이후 평생 동안 석도 회화와 화론의 밑바탕이 되었다. “기이한 봉우리들을 다 찾아다니며 초고로 만들었다<sup>64)</sup>” 는 그의 말처럼 선성에서의 경험들은 그의 산수관의 기본을 이루었고 자연과 자신과의 관계에 대해 탐구하게 만들었다. 위진(魏晉)시대 이래 중국 전통 산수관(山水觀)이 일관되게 주장했던 것처럼, 석도 역시 자연 속에 나아가 자아를 발견하고 자연과 하나 되는 그 순간 깨달음을 얻어 이를 화폭에 옮기며 그림이 신(神)의 경지에 이르렀던 것이다.<sup>65)</sup>

이 시기 석도가 얻은 또 하나의 성과는 ‘나의 법(我法)’에 대한 확신이다.

61) 石濤, <黃山圖>, 1667, “黃山是我師, 我是黃山友. 황산은 나의 스승이요, 나는 황산의 친구다.”

62) 中村茂夫, 위의 책, p. 36.

63) 李麟, 「哭大滌子」, 『蝸峰文集』 卷16, 清, p. 375. “奇松怪石, 天變萬殊, 如鬼神不可端倪, 狂喜大叫, 而畫以益進.”

64) 石濤, 「山川章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “...搜盡奇峯打草稿也.”

65) 李麟, 위의 책, p. 375. “神到筆隨, 與古人不謀而合者也. 붓이 따라서 신의 경지에 이르렀고, 고인과 꺾하지 않았는데도 고인과 하나 되었다.”

“그림에는 남종화와 북종화가 있고 글씨에는 왕희지와 왕헌지의 서법이 있다. 장융이 말하길, ‘저에게 이왕(二王)의 서법이 없음을 한탄스러워 하지 않고, 이왕의 글씨에 저의 서법이 없는 것이 한스럽습니다.’ 라고 하였다. 지금의 나에게 ‘남종인가 북종인가? 내가 남북종을 높이는 것인가? 남북종이 나를 높이는 것인가?’ 라고 질문한다면, 잠시 배를 움켜쥐고 웃으면서 말한다. ‘나는 스스로 나의 법을 사용한다’ 라고.”<sup>66)</sup>

왕희지(王羲之)·왕헌지(王獻之)는 동진(東晉)시대 서예 거장으로 이들에 대한 추종은 청초 까지도 이어지고 있었다. 그런데 과거 남제(南齊) 사람인 장융(張融)은 이왕의 서법을 부러워하지 않고 도리어 유명한 이왕의 서법에 자신의(장융) 법이 없는 것을 한스럽게 여겼다. 석도는 이에 빗대어 자신의 생각을 서술했다. 당시 중앙 화단의 주요 문제였던 남북종론은 나의 그림에 전혀 문제되지 않고, 나는 남종화도, 북종화도 추구하지 않으며 그저 ‘나의 법’을 사용한다는 것이다. 그가 『화어록』에서 강조하는 ‘나의 법’에 대한 추구가 이미 이 시기 완전히 자리 잡았음을 알 수 있다.

## 2.개오(開悟)이후의 수행과 ‘일법(一法)’

석도는 선성에서의 경험을 뒤로하고 1680년경 남경(南京)으로 이동했다. 그는 30대 후반의 나이로 강남에서 유명한 고찰인 장간사(長干寺) 일지각(一支閣)의 주지가 되었고 이곳에서 면벽수행을 한 것으로 알려져 있다. 당시 석도가 사용하던 승명은 일지석도선사(一支石濤禪師)로 주변 지역에서는 ‘벽립일지(壁立一支)’로 유명했다고 한다.<sup>67)</sup> ‘벽을 마주보고 수행하는 일지’란 뜻으로 ‘일지’는 당시 석도가 사용하던 호다.

일지각에서의 삶은 주로 참선과 그림 그리는 행위로 이루어졌다. 석도는 참선하는 스님으로서 자신의 본성을 깨달아 ‘견성성불(見性成佛)’하는 것을 마음에 두고 한시도 잊지 않았다. 화가로서는 본연의 성(性)을 깨달아 그림 그리는 것을 강조했다.<sup>68)</sup>

박정영은 석도가 고승들이 해오던 면벽수행에 들어가 참선 등의 실천 수행을 통해 선사로서의 공력이 깊어짐은 물론, 그 수행의 깊이가 예술세계의 확장을 불러왔다고 한다. 이전 황산에서의 화선일치에 대한 고민이 자연과의 감응을 통해 해소되었다면, 이 시기는 ‘파격(破格)’을 통한 창조를 이루었다고 한다. 파격은 『화어록』에 등장

66) 俞劍華, 『중국고대화론유편 제1편:범론3』, 김대원 역, 소명출판, 2010, p. 113. 재인용.

67) 朱良志, 위의 책, p. 25.

68) 朱良志, 위의 책, 같은 곳.

하는 석도의 미적 표현이며 당시 제작된 작품들에서도 파격의 미감이 드러남으로, 석도 일획론을 관철하는 미학적 관점이 이미 이 시기 공고해 졌다고 판단한다.<sup>69)</sup>

수행과 작업을 게을리 하지 않았던 석도의 그림은 지역사회에도 널리 알려지게 되어 선승이자 화승으로 그 명성을 쌓아갔다. 종종 다른 지역의 친구들이 그를 만나러 찾아 오기도 했다. 이때 석도가 교류하던 인물 중 안휘성(安徽省) 출신의 대본효(戴本孝)는 이론적인 면에서 석도와 상당부분 비슷한 견해를 가지고 있었다. 대본효는 “그림은 마음을 쓰는 것이다.”, “나는 나의 법을 사용한다.” 라고 했는데 석도 역시 “그림은 마음을 따른다.”, “나는 스스로 나의 법을 사용한다.” 라고 주장하며 서로 자신들의 그림에 대한 생각을 진솔하게 토론했다. 후에 『화어록』에서도 이러한 생각이 잘 드러나는 것으로 보아 이 시기 대본효와의 만남이 집필에 많은 영향을 주었을 것으로 생각되며,<sup>70)</sup> 앞서 확립했던 ‘나의 법’에 대한 생각이 지속되고 있음을 알 수 있다.

1689년 석도는 북경으로 이동해 약 2년간 머무르게 된다. 「대척자전」에 석도가 북경에서 무엇을 했는지 자세한 행적은 기록되어 있지 않지만 북경으로의 여정은 평소 친분이 있던 보국대장군 박이도(博爾都, 1649-1708)의 초청으로 시작되었다. 석도는 박이도가 소장하던 고대 서화를 직접 감상할 기회를 얻었고 그의 소개로 호부상서 왕즐을 만나게 되며 그에게 그려준 《장안설제도(長安雪霽圖)》를 통해 그의 명성이 북경에 퍼져나갔다. 박이도의 청으로 사왕오운 중 한명인 왕원기(王原祁)와 합작을 해 《파석묵죽도(坡石墨竹圖)》를 그려내기도 했는데 서로 추구하는 방식이 다른 두 거장이 만나 이루어낸 걸작이었다.

석도는 잠시 동안 북경에서 새로 사권 친우 신암(慎庵)의 부탁으로 차감재(且愍齋)에 기거하게 된다. 당시 그는 북경에서의 인맥을 통해 고화를 감상하며 감식안을 높이고, 방작을 하고, 유명 그림의 임모를 부탁받으며 그곳의 주류 문화를 직접 체험했다. 주류 화단과의 교류는 그에게 색다른 자극이었을 것이다.

그에게 있어 북경 체류기는 선성과 남경의 경험을 통해 얻은 자신만의 세계관을 반성해보며 자신과 외부 세계의 비교를 통해 스스로의 사고에 확신을 얻은 시기이다. 이 시기에 제작한 《산수책(山水冊)》에서 그는 다음과 같이 밝히고 있다.

“나는 옛날에 ‘나는 나의 법을 쓴다’ 는 네 글자를 보고 마음속으로 매우 기뻐했다. …… 대저 아득함 속에서 오직 일법(一法)이 있으니 이 일법을 얻으면 무

69) 박정영, 위의 책, pp. 25-26.

70) 저우스펀, 『중국화인열전-석도』, 서은숙 역, 창해, 2006, p. 171.

엇이든 법이 아님이 없고, 나의 법이라고 하여도 거리낌이 없다. …… 지금 나는 이 12폭의 그림을 그리면서 고인과 하나 됨을 구하지 않고 또 나의 법을 정해서 사용하지 않는다. 다 뜻을 움직이고 감정을 생성시켜 힘써 문장으로 나타내면서 변화와 규모를 이룬다. 아아! 나중에 논하는 자들은 이를 나의 법이라 해도 좋고, 고인의 법이라 해도 되며 이것이 천하의 법이라 하여도 상관없다.” 71)

석도는 이미 이전 시기에 고법에 얽매이지 않는 자신만의 그림을 그릴 것을 강조하며 ‘나의 법’을 세웠다. 북경에 와서는 전통적 화법과 주류 화단의 기법을 눈으로 보고 흡수하며 이를 자신의 방식으로 승화시켰다. 그는 나의 법을 세워 고인의 법과 닮음을 구하지 않는 경지에서 더 나아가 ‘나의 법을 정해서 사용하지 않는’ 경지에 이르렀다. 기존에 자신이 쓰던 법마저 버리고 완전히 새로운 창작의 세계로 나아간 것이다. 72)

그림을 그림에 있어 옛 사람에게서 그 방법을 얻으려 하지 않고 굳이 나만의 방식을 사용해야만 한다고 의식하지도 않는다. 석도는 마음으로 깨달아 일법(一法)을 얻었기 때문에 이를 통해 무궁무진한 변화를 불러왔고 그 결과로 나온 작품은 이것이 무슨 법으로 그려졌는지 더 이상 중요하지 않게 되었다. 그렇기 때문에 이 법을 어떤 명칭으로 부르든 상관없는 것이다. 말과 글로써 설명하려 하니 지시하는 이름이 있어야 하기에 굳이 명명하지만 결국 어떤 이름으로 칭하든 중요한 것은 깨달아 얻은 일법과 여기에 따르는 변화뿐이다.

1692년 겨울, 석도는 북경을 떠나 다시금 양주에 도착했다. 그곳에 대척당(大滌堂)을 짓고 남은 10여년의 생을 보냈는데 이때부터 대척자(大滌子)라는 호가 알려지게 되었다.

다시 돌아온 양주는 전보다 더욱 부유한 상업도시로 발전해 예술품의 소비 또한 늘어 중국 최대의 문화시장으로 성장해 있었다. 화가로서의 말년의 삶은 제법 안정적이었다. 북경에서 박이도 등 정치인사와 교류하기도 했고 왕원기와 함께 그림을 그렸던 석도는 그 명성이 양주에도 자자했으며 이에 따라 작품의 가치도 상승했다. 한동안 석도는 그림을 그리고 내다 파는 일에 집중하며 전업화가로의 모습을 보였는데 전해지는

71) 石濤, 《山水冊》, 1691. “吾昔時見 ‘我用我法’ 四字, 心甚喜之. …… 夫茫茫大蓋之中, 只有一法, 得此一法, 則無往非法, 而必拘拘然名之爲我法. …… 吾今寫此十二幅, 並不求合古人, 亦並不定用我法. 皆是動乎意, 生乎情, 舉乎力, 發乎文章, 以成變化規模. 噫嘻, 後之論者, 指而爲吾法也可, 指而爲古人之法也可, 即指而天下人之法亦無不可.”

72) 박정영, 위의 책, pp. 41-43.

석도의 작품 상당수도 이 시기 양주에서 그려진 것이다.

반면 선승으로서의 삶에는 다소 변화가 일어났다. 석도는 만년에 선승의 삶을 버리고 환속해 도가의 도사가 되었다고 전해지는데 『대척자전』에 그 기록이 남아있다. “동년배들이 이름나는 것을 좋아하지만 내실이 부족한 것을 보고, 그들과 함께 하는 것을 부끄럽게 여겨 마침내 불교도 아니고 도교도 아닌(不佛不老) 사이에 기탁했다.” 73)

앞서 살펴본 것처럼 당시의 정책은 불교를 억압하고 있었고 많은 유민들이 무늬만 선승이 되어 선승에 대한 신뢰를 떨어트렸다. 당시 진정한 선리(禪理)의 추구는 멀리하고 파벌싸움을 하며 명예와 이익만을 추구하던 다수의 선승들을 보며 자신이 그들과 같은 선승의 신분임을 부끄럽게 여겼고 그림을 팔며 장사꾼과 다름없는 나날을 보냈던 과거 자신의 행동 역시도 수치스럽게 여겼다. 평생토록 삭발했던 머리를 기르고 속세로 돌아갔지만 그가 부정하는 것은 당시의 그러한 분위기와 다른 선승들이었지 불교 그 자체는 아니었으며, 그렇다고 도교에 입문한 것도 아니었다.<sup>74)</sup> 석도는 자신을 규정하는 틀을 버린 것으로 어디에도 구속됨이 없는 자유의 상태를 선택한 것이다. 그의 『화어록』도 이 시기에 저술된 것으로 선승이자 화가로서 한 평생 수행하고, 배우고, 느낀 바를 장문의 글로 옮겨 적었다.

73) 李麟, 「哭大滌子」, 『蚓峰文集』 卷16, 淸, p. 375. “後見諸同輩多好名鮮實, 恥與之儔, 遂自託於不佛不老間.”, 박정영, 위의 책, p.27에서 재인용.

74) 朱良志, 위의 책, p. 9.

## 제3장 일획(一畵)의 의미

본 장에서는 석도 화론의 핵심 개념인 ‘일획’의 의미에 대해 고찰한다. 이를 위해 우선 기존 선행연구들, 특히 일획의 의미에 집중된 연구들을 살피며 각각의 연구들이 일획에 대해 어떻게 정의했는지 검토해 보고, 이후 본 연구의 관점인 남종선의 전개와 중심 개념들의 의미에 대해 살피며 이를 통해 남종선적 관점에서 일획의 의미를 도출한다.

### 제1절 일획 연구 성과에 대한 검토

석도와 그의 예술 사상에 대한 연구는 일획의 의미를 밝히는 것으로 집중되어 왔는데 학자들은 일획이 결국 무엇을 의미하는가에 대한 다양한 견해를 내보였다. 일획이 뜻하는 바가 조형적 선(線), 노장(老莊)적 도(道)라는 연구와 더불어 석도가 어떠한 사상적 기반 위에서 일획론을 펼쳤는가 하는 것이 주목되었고 이러한 연구는 유·불·도 삼가의 영향을 두루 받았다는 견해로 이어졌다. 이후 『화어록』이 철학서나 사상서가 아닌 예술서로 논의되기 시작하면서 일획을 통해 창작의 원칙과 규율을 밝힌다는<sup>75)</sup> 법론(法論)이 등장했다.

먼저 일획을 선(線)으로 보는 입장에는 중국의 거루(葛路)가 있다. 그는 일획은 곧 필도(筆道)라는 주장을 펼쳤다. 태고(太古)의 혼연일체 상태 이후 만물이 각각 형상을 갖추게 되는데, 이때 이를 표현하고 형태를 부여하는 수단이 일획이라는 주장이다. 이어서 그는 만물을 묘사하는 것은 결국 윤곽을 그리는 필도가 없이는 불가능한 것이기 때문에 모든 것이 필도에서 시작하고 필도에서 끝난다며 일획에 대해 설명했다. 거루는 중국의 회화는 선을 위주로 발전하였고 석도의 일획론은 회화 창작에서 조형적 선의 작용과 표현 능력을 향상시키기 위한 운완법(運腕法) 등의 이론을 제시했다는 점에서 긍정적으로 평가하지만 회화에서 선이 유일한 표현 수단이 아님에도 석도는 이를 지나치게 강조했다는 평가를 덧붙였다.<sup>76)</sup>

그러나 일획을 선으로 보는 것은 다소 문제가 있는데 화폭에 갇게 되는 일필로서의 일획은 기술법(技術法)에 대한 논의고 필묵은 일획이 구체화 되어 나온 것으로 일획이 원칙이라면 일필로서의 필묵은 형식이 되는 것이기 때문이다.<sup>77)</sup> 또한 석도가 「경자

75) 徐復觀, 『石濤之一研究』, 臺北: 學生書局, 1982, p. 25.

76) 葛路, 『중국회화이론사』, 강관식 역, 돌베개, 2010, pp. 475-476.

77) 朱良志, 『石濤研究』, 北京: 北京大學出版社, 2017, p. 12.

장(兼字章)」에서 말하기를 “일획이라는 것은 문자와 그림이 성립되기 이전의 근본이다. 문자와 그림이라는 것은 일획이 생기고 난 이후의 경(經)과 권(權)이다.” 78)라고 하였는데, 이를 통해 글자와 그림은 일획을 근본으로 삼고 일필 역시 일획과 동일한 것이 아니라 이로부터 변화를 이루고 발전되어 나온 것임을 알 수 있다.

한린더(韓林德)는 일획을 선(線)과 도(道)로 보는 중간자적 입장에 있다. 그는 일획의 근본의의 중 하나는 조형적 선인데 산수화는 조형예술로서 필묵과 선 없이는 사물의 형태와 정신을 표현할 방법이 없으므로 이것이 산수화의 가장 기본적 구성요소라고 한다. 동시에 일획은 ‘형이하’의 기법적 의의와 ‘형이상’의 철학적 의의 역시 포함한다고 하였다. 먼저 본체론적 의의에서 일획은 우주-인생-예술을 관통하는 한줄기 생명력 운동의 선이라고 했는데, 일획이 태고의 혼돈을 깨며 인간과 모든 만물을 포괄하는 존재가 태어났고 일획의 운동은 생생불식(生生不息)하며 앞으로 계속 나아가 끝없이 새로운 생명을 창조시킨다. 또한 화가가 붓을 휘둘러 그림을 그릴 때 반드시 일획에서 시작하며 이 일획에서 파생된 변화로 개체의 정감과 자연세계의 생명력을 표현한다. 즉 일획은 우주-인생-예술의 본체가 되며 이는 약동하며 나아가는 생명력의 선인 것이다. 둘째로 우주생성론과 회화 창작론의 의의에서 말하면 일획의 법은 우주-인생-예술을 관통하는 생명력 운동의 근본법칙이다. 일획의 법을 통해서 세상에는 만물이 나타나고 화폭에는 사물의 형상이 나타나니 화가는 이 일획의 법을 근본 법칙으로 삼아 그림을 그려야 회화 창작의 자유를 얻을 수 있고 그림이 입신의 경지에 오른다는 것이다. 79) 그는 일획을 선이자 근본법칙으로 논했는데 한린더 이후 일획론에 있는 본체적 의의를 탐구하는 도론에 대한 연구가 본격적으로 전개된다.

일획을 도(道)로 보는 견해는 『화어록』의 다음 문장과 『노자』의 유사성을 중심으로 많이 논해진다.

“태고에 법이 없었다. 태고의 순박함이 흠어지지 않았다. 태고의 순박함이 한 번 흠어지자 법이 세워졌다.……일획의 법이 세워지는 것은 무법이 유법을 낳고, 유법으로써 모든 법을 관통하는 것이다.” 80)

“통나무가 흠어지면 그릇이 된다.” 81)

78) 石濤, 「兼字章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “一畫者, 字畫先有之根本也. 字畫者, 一畫後天之經權也.”

79) 韓林德, 『石濤與畫語錄研究』, 南京: 江蘇美術出版社, 1989, pp. 126-128.

80) 石濤, 「一畫章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “太古無法, 太朴不散, 太朴一散, 而法立矣.……立一畫之法者, 蓋以無法生有法, 以有法貫衆法也.”



“도는 하나를 낳고, 하나는 둘을 낳고, 둘은 셋을 낳고, 셋은 모든 것을 낳는다. 만물은 음을 등에 지고 양을 안고서, 두 기운 가운데서 이를 조화롭게 한다.”<sup>82)</sup>

『노자』의 통나무(樸)는 인위적 조작이 가해지기 이전의 순수한 가능태(可能態)로서 이것이 흠어진다는 것은 인위적 행위가 가해졌음을 말한다. 통나무는 순수 가능태 이기에 원하는 모양은 무엇이든 될 수 있고 이것이 흠어져 나온 그릇은 유형(有形)의 세계로 드러난 현실태(現實態)다.<sup>83)</sup> 「일획장」에서 석도가 말한 “태도의 순박함이 흠어지자 법이 세워졌다”는 구절도 이와 유사한 논리다. 도에서 일이 나오고 결국 만물이 파생된다는 것과 일획에서 무법이, 무법에서 유법이 생기며 모든 법을 관통한다는 구절도 역시 유사한 구조를 지닌다. 물론 노자의 도는 천지만물을 포괄하고 석도의 일획은 예술에서 논해지는 것이지만 이론적인 표현 의의에서 유사점이 있다는 것이다.<sup>84)</sup>

도론을 주장한 민저(敏澤)는 석도가 『도덕경』의 영향을 받아 일획론을 주장했고 이를 그의 예술이론에 적용했다고 한다. 민저는 노자에서 말하는 ‘도’가 만물의 근원이라는 존재의 보편성과 중요성에서 ‘일’과 같은 것이며, ‘일’은 ‘도’의 또 다른 이름이라고 주장했다. 석도는 일획이 만물의 근본이라 하였으므로 이 ‘일’을 모든 형상을 구성하는 가장 기본적인 요소로 해석할 수 있다는 것이다. 결국 『화어록』은 사상 방면에서 노자를 따르고 있으며 석도 미학의 기본 강령과 원칙은 노자철학에서 기인한다는 것이다.<sup>85)</sup>

그러나 도론의 입장은 도에서 만물에 이르는 생성론적 측면을 지나치게 강조하는데 주량즈(朱良志)는 석도의 일획은 노자의 도와는 다르다고 선언한다. 그는 일획장의 “일획이란 모든 존재하는 것의 근본이고 모든 것의 근원이다……일획의 법이 세워지는 것은 무법이 유법을 낳고, 유법으로써 모든 법을 관통하는 것이다.”라는 말 때문에 일획이 마치 우주 만물의 근원이자 만물을 생성해내는 본체인 것처럼 이해되지만 석도가 논하는 것은 우주론적 원리가 아니라 회화 예술에 대해 논하는 것으로 일획은

81) 『老子』第28章. “樸散則爲器.”

82) 『老子』第42章. “道生一，一生二，二生三，三生萬物，萬物負陰而抱陽，沖氣以爲和.”

83) 김용옥, 『석도화론』, 통나무, 1992, p. 39.

84) 成亞軍, 「石濤一畫理論所蘊涵的道」, 『新鄉學院學報』 第24卷 第4期, 2010, p. 155.

85) 敏澤, 『中國美學思想史』, 濟南: 齊魯書社, 1989, pp. 89-90.

예술적 본체라는 것이다.<sup>86)</sup>

주량즈의 말처럼 『화어록』은 철학서나 사상서가 아닌 예술에 대해 논하는 것으로, 이후 일획에 대한 연구는 일획을 법(法)으로 보는 견해로 진행되었다.

일획을 법으로 보는 견해를 펼친 위에량(葉朗)은 천지만물 형상의 가장 기본적인 구조는 일획이며 따라서 회화형상구조의 가장 기본적인 요소도 일획이라고 말한다. 그는 일획은 회화의 가장 기본적인 요소이자 법칙이므로 이를 기법수단이나 조형적인 선으로 논하는 것은 본래의 의미에 맞지 않다고 했다.<sup>87)</sup>

우관중(吳冠中)은 일획의 법은 화가의 느낌을 표현하는 화법인데 이 느낌이란 것은 매번 다르기 때문에 그 결과 표현하는 화법도 매번 다를 수밖에 없다고 설명한다. 그러면서 일획의 법이란 것은 하나의 구체적인 화법을 논하는 것이 아니라 화법을 보는 관점에 대해 말하는 것이라고 한다.<sup>88)</sup>

이 외에도 쉬푸관(徐復觀)은 일획의 ‘일’을 장자철학에 근거하여 설명했고<sup>89)</sup> 우리푸(伍蠡甫)는 중국 예술의 특징인 의경(意境)을 통해 설명했으며<sup>90)</sup> 장옌(張燕)은 『노자』와 『주역』에 근거하여 일획을 설명했다.<sup>91)</sup>

학자들은 저마다의 관점에서 일획의 의미를 풀어나갔는데 점차 불교 선사상에 근거하여 일획을 해석하는 것으로 논의의 중심이 이동했다. 앞서 석도의 생애에서 살펴본 것처럼 석도가 일찍이 출가하여 한평생 불문에 의탁했던 점, 『화어록』의 ‘어록(語錄)’이 선의 어록을 연상케 하는 점<sup>92)</sup>, 남종선이 주장하는 법의 속박(法縛)으로부터 벗어나는 것이 석도의 화론에서도 중요시 되는 점, 또 석도의 스승이었던 여암본월(旅菴本月)의 영향 등을 그 이유로 볼 수 있다.<sup>93)</sup> 이 외에도 『화어록』은 그 내용에서 불교의 어휘나 선문답의 내용을 다수인용하고 있다.

상기의 이유들을 근거로 하여 이어지는 절에서는 중국 선종의 전개와 그 핵심 사상

86) 朱良志, 위의 책, pp. 10-11.

87) 葉朗, 『中國美學史大綱』, 上海: 上海人民出版社, 1985, p. 533.

88) 吳冠中, 「一畫之法與萬點惡墨關於<石濤畫語錄>」, 『我讀石濤畫語錄』, 北京: 榮寶齋出版社, 1996, p. 6.

89) 徐復觀, 위의 책, 1982.

90) 伍蠡甫, 「論國畫線條和“一筆畫”·“一畫”」, 『中國畫論研究』, 北京: 北京大學出版社, 1983.

91) 張燕, 「也說“一畫”-我讀石濤<畫語錄>」, 『美術研究』, 第2期, 2003.

92) 語錄은 선종 조사들이 말한 중요한 어구를 모아서 만든 책을 뜻한다. 석도의 『화어록』은 기존 스님들의 어록체는 아니지만 석도 본인이 대중들에게 그림에 대해 설법하는 내용으로 꾸며져 있다. 이민경, 「석도화상의 일획사상 연구」, (동국대학교대학원 박사학위), 2015, p. 75.

93) 조승식, 「청초 석도 화어록의 일획에 대한 의미, 그 연구사적 고찰 및 특징」, 『미학』 제73집, 2013, p. 65.

들을 살펴보고 이를 통해 선종적 의미에서 일획이 뜻하는 바가 무엇인지 선행연구와 『화어록』 본문, 경전의 비교 등을 통해 고찰토록 한다.

## 제2절 선종(禪宗)의 전개와 요지(要旨)

6세기 초, 인도의 보리달마(菩提達磨)가 중국으로 넘어와 선(禪)을 전파함으로써 선의 초조(初祖)가 되었다. 이후 선은 2조 혜가(慧可)에게 전수되어 능가종(楞伽宗)을 이루었고 3조 승찬(僧璨)을 지나 4조 도신(道信)과 5조 홍인(弘忍)에 이르러 동산법문(東山法門)을 형성했으며 이것이 북종선(北宗禪)의 근간이 되었다.<sup>94)</sup> 홍인의 문하에 있던 신수(神秀)와 혜능(慧能)에게서 선종은 북종선과 남종선(南宗禪)으로 나뉘어졌다. 사실 혜능은 자신의 법문을 남종선이라 지칭하지 않았고 당시 북종선·남종선 등의 명칭도 없었지만, 혜능의 제자였던 신회(神會)가 선종의 전통을 문제 삼아 “달마의 정통법계(正統法系)는 혜능이며, 북종의 신수는 방계다.” 라고 주장한 데서 이러한 명칭이 비롯되었다.<sup>95)</sup> 이후 신회는 계속해서 북종선을 비판했으며 이에 동조하는 다수의 수행승들에 의해 중국의 선종은 혜능의 문하를 통해 전개되었다.

혜능의 법문은 남악회양(南岳懷讓), 마조도일(馬祖道一), 석두희천(石頭希遷), 백장회해(百丈懷海), 황벽희운(黃檗希運), 임제의현(臨濟義玄), 설봉의존(雪峯義存) 등의 조사를 통해 맥이 이어졌고, 당말 오대(唐末五代)에 이르러 당 무종(武宗)의 ‘폐불사건’<sup>96)</sup> 이후 위양종(滙仰宗)·임제종(臨濟宗)·조동종(曹洞宗)·운문종(雲門宗)·법안종(法眼宗)의 ‘선종5가(禪宗五家)’가 형성·전개되었다. 이 중 임제의현의 임제종은 조동종과 함께 현재까지 그 선풍이 지속되어 사실상 중국 선종의 대표적 종파로 자리매김해 왔다.<sup>97)</sup>

2장의 시대적 배경에서 살펴본 것처럼 임제종은 당시 황제들과의 관계 속에서 그 맥

94) 타마키코 시로오 외 8인, 『중국불교의 사상』, 정순일 역, 민족사, 1989, p. 68.

95) 김길환, 「육조단경의 선사상 연구」, (동국대학교 대학원, 석사학위), 2007, p. 34.

96) 당시의 연호를 따서 ‘회창파불(會昌破佛, 842-845)’ 사건이라고도 부르며, 표면적 이유는 유·불·도, 특히 불교와 도교에 대해 도교를 보호하고 불교를 탄압하는 형태를 보이지만 이 사건 발생의 주된 요인은 정치·경제적 요소이다. 당시 세금과 노역의 의무로부터 벗어나고자 많은 인구가 출가의 길을 선택했고 그로 인해 정부는 막대한 피해를 입었다. 무종은 사찰을 파괴하고 그 재산을 몰수했으며, 승려를 환속시켰고 사찰의 불상도 허물어트렸다. 무종 재위 시기는 동·철의 부족으로 화폐와 무기를 만들 수 있는 자원이 부족했고, 이를 불상과 범종의 파괴를 통해 충족했다. 이 사건으로 경전이나 교상(敎相)을 중시하는 교학불교(敎學佛敎)의 여러 종파들은 큰 타격을 입었지만 애초에 교상을 두지 않았던 선종은 큰 영향을 받지 않았다. 정성본, 『선의 역사와 사상』, 불교시대사, 1994, pp. 392-393.

97) 정성본, 위의 책, pp. 391-402.

을 이어갈 수 있었고, 석도의 스승 여암본월 역시 임제종의 선사로 그 명성이 높았으며 석도 또한 자신이 임제종의 법문을 이어받았음을 인장을 통해 드러냈다.<sup>98)</sup>

남종선이 조사의 개성에 따라 여러 종파로 나뉘어졌지만, 기본적으로는 혜능의 사상을 핵심으로 삼고 있다. 혜능의 선사상은 반야(般若)사상과 불성(佛性)사상에 기초한 것으로 혜능의 설법을 담은 『육조단경(六祖壇經)』에 이러한 사상이 잘 드러나 있다. 『육조단경』을 통해 혜능이 궁극적으로 말하는 것은 모든 중생이 본래부터 지니고 있는 반야의 지혜와 자성(自性)의 깨끗한 불성을 깨달아, 어리석음에서 벗어나 해탈에 이르도록 해야 한다는 것이다.<sup>99)</sup>

『육조단경』을 통해 드러나는 혜능 사상의 특징은 다음 네 가지로 정리할 수 있다.

- ① 교외별전(敎外別傳) - 경전 밖에서 따로 전해진다.
- ② 불립문자(不立文字) - 문자에 의존하지 아니한다.
- ③ 직지인심(直指人心) - 사람의 마음을 곧바로 가리킨다.
- ④ 견성성불(見性成佛) - 자성을 알아서 부처가 된다.<sup>100)</sup>

① 교외별전은 경전을 읽고 수행하는 방법 외에도 깨달음에 이를 수 있는 길이 있다는 의미다. 경전은 중생의 참된 본심을 자각하게 도와주는 도구이자 방편으로, 불법(佛法)이나 도(道)는 경전이 아닌 마음을 통해 전해진다는 것이다. 선사들은 자신들이 깨달음을 통해 얻은 결과로 특수한 사상이나 신념, 학설을 세워 이를 제자들에게 가르치지 않았다. 수행자 각각은 스승의 도움을 받기는 하지만 궁극적으로는 스스로 자기가 본래 가진 불성을 자각하려 노력해야 하는 것이다.<sup>101)</sup> “스스로 물을 마셔보아야 그것이 찬물인지 더운물인지를 알 수 있는 것처럼, 깨달음이란 완전히 개인적인 체험이다.”<sup>102)</sup>

그러나 혜능이 오롯이 개인적 수행만을 강조하고 경전 공부를 금지한 것은 아니다. 그는 문맹이었지만 홍인의 『금강경(金剛經)』 낭송을 듣고 깨달음을 얻었으며, 대중 앞에서 설법할 때에도 『열반경(涅槃經)』이나 『유마경(維摩經)』, 『능가경(楞伽經)』 등 다양한 경전을 인용했다. 경전 공부에 대한 혜능의 태도는 각 구절마다의 의

98) 石濤, <十六羅漢應真圖卷>, 1667. “丁未年善果月之子, 天童恣之孫, 原濟之章. 정미년 여암본월의 자식이자 목진도민의 후손인 석도의 인장.”

99) 이용태, 「남종의 선사상 연구-육조혜능과 하택신회를 중심으로」, (동국대학교 대학원, 박사학위), 2017, p. 109.

100) 이 네 가지 원칙은 서로 상관관계에 있고 또한 서로 의존하고 있어 이를 서술함에 있어 일정부분 중복은 피할 수 없다. 吳經熊, 『선의 향연』, 이기영 외 3인 역, 동국역경원, 1993, p. 4.

101) 타마키코 시로오 외 8인, 위의 책, p. 85.

102) 吳經熊, 위의 책, p. 47. 재인용.

미에 집착하지 않고 경전을 읽는다는 그 행위 자체에 매달리지 않으며, 경전의 근본이  
 자 정신적 핵심을 파악하는 것이다. 석도 역시 고법에 빠지는 것을 경계했지만 고법의  
 역할을 완전히 부정하진 않았는데, 이미 이루어진 성법(成法)에 연연하지 않고 이를  
 도구로 이용해 앞으로 나아간다는 점에서 선(禪)이 석도 사상의 근간을 이루고 있음을  
 다시 한 번 유추할 수 있다.

② 불립문자도 교외별전과 유사한 의미를 지닌다. 문자 그대로의 풀이는 ‘언어 문자  
 에 얽매이지 않는다.’로 해석할 수 있지만, 혜능은 이러한 해석에 대해 강하게 반박  
 했다.

“공무(空無)에 집착하는 사람은 경법(經法)을 비방하거나 일체의 문자를 버리  
 라고 주장한다. 그러나 문자를 쓰지 않는다고 한다면 언어도 없어야 할 것이다.  
 또 그들은 정법(正法)은 ‘불립문자’라고 하는데, 이 ‘불립’이라는 글자 역  
 시 문자이다. 그들은 다른 사람들이 문자를 사용해 불법을 말하는 것을 보고 이  
 를 비방한다. 그들은 스스로가 알지 못하고 미혹하여 경전을 비방하는데, 경전  
 을 비방하는 죄는 헤아릴 수 없음을 알아야 한다.”<sup>103)</sup>

혜능이 ‘공(空)’에 대해 설법하며, 자신이 ‘공’을 말했기 때문에 어떤 사람들은  
 이 ‘공’에 집착하여 모든 것을 비워내는데 매달려 문자까지 버리려 하고, 결국은 언  
 어 문자로 이루어진 경전까지 비방하는 세태에 대해 말한 구절이다.

불립문자의 참뜻은 해탈을 구하는 방편으로 문자의 사용을 완전히 부정한 것이 아니  
 라 경전에 쓰인 문자에 집착하지 않는 것이다. 교외별전의 의미와 이어지는 것으로,  
 경전을 읽으며 읽는다는 그 행위에 집착하지 말고, 그 구절의 문자 의미에 매달려서는  
 안 되며, 중요한 것은 견성에 있다. 경전을 공부하며 읽는 것은 견성하여 해탈에 이르  
 기 위함이므로 모든 번뇌로부터 벗어나 해탈에 이룬다면 문자를 사용하든, 사용하지  
 않던, 그것은 중요하지 않다. 이미 깨달아 자유로운 해탈법문(解脫法門)에 들어섰기  
 때문이다.

앞서 교외별전을 설명하며 깨달음의 도는 경전이 아니라 마음을 통해 이루어진다고  
 서술했는데, 선의 목적은 견성성불, 즉 해탈에 이르는 것이지만 반드시 마음을 통해  
 나의 본성을 자각해야(見性)함으로 내 마음을 바로 보는 것이 중요하다.

103) 「付囑品」, 『六祖壇經』. “執空之人有謗經, 直言不用文字. 卽云不用文字, 人亦不合語言, 只  
 此語言, 便是文字之相. 又云直道不立文字, 卽此不立兩字, 亦是文字. 見人所說, 便卽謗他言著文  
 字. 汝等順知自迷猶可, 又謗佛經, 不要謗經, 罪障無數.”

마음(心)과 본성(性)을 동일한 개념으로 이해할 수도 있지만, 자성은 내 마음의 본체(體)이고 마음은 이 자성의 작용(用)이다. 혜능은 중생의 자성과 마음을 각각 왕과 신하에 빗대어 설명했다. ‘나’ 라고 하는 이 나라에서 왕은 신성한 존재이다. 그러나 왕이 자신의 본분을 다 한다고 해서 나라가 잘 유지되는 것은 아니다. 왕을 도와 실질적으로 업무를 수행하는 신하들이 자신의 일을 잘 한다면 국가는 평화롭게 유지되겠지만, 신하들이 반란을 일으킨다면 국가는 제 기능을 수행하지 못할 것이다. 이처럼 마음의 크기와 그 힘은 광대하여 마음을 통해 자아를 실현할 수도, 죄악에 빠질 수도 있다. 선과 악, 집착과 해탈 역시 마음에서 비롯되며 혜능은 착한 마음, 바른 마음, 부정한 마음, 번뇌의 마음 등 여러 마음에 대해 말했다. 그러나 이는 여러 종류의 마음 이 있다는 뜻이 아니라 마음은 오직 하나 뿐이지만, 직면하는 상황에 따라서 다양한 모습으로 나타난다는 의미다.<sup>104)</sup>

나의 마음이 때에 따라 진흙과 티끌이 묻어 부정한 모습으로 드러나 나의 자성을 가리고 있을 수 있다. 그럴기 때문에 본래 하나인 내 마음의 참모습을 바로 파악하여야 견성하여 성불에 이르는 길이 열리는 것이고, 이것이 ③직지인심의 의미이다.

나의 마음을 바로 보아 자성을 깨달았다는 것은 혜능에게 있어 바로 ‘성불’이다. 그는 『육조단경』에서 다음과 같은 말들을 했다. “(자기의)본성이 바로 부처이며 본성을 떠나 다른 부처는 없다.”<sup>105)</sup>, “자기의 성품이 만법을 포함하는 것이 바로 크다는 것이며, 만법은 모든 개인의 성품 속에 있다.”<sup>106)</sup> 모든 중생은 저마다 불성을 품고 있다. 다만 나의 마음이 미혹하여 이를 깨달지 못하는 것인데,<sup>107)</sup> 모두가 지니고 있는 자성은 바로 불성이며 견성은 이 자성이자 불성을 깨닫는 것이다.

모든 중생에게 불성은 차별 없이 존재하는 것으로, 자성에 대해서는 범부와 부처의 차이가 없다. 다만 이 자성의 깨달음의 여부에 따라 중생과 부처의 구분이 있을 뿐이지 자성의 본질에는 차이가 없다.<sup>108)</sup> 혜능에게서 부처는 범접할 수 없는 특별한 성인(聖人)이 아니라 ‘깨달은 자’를 의미했다. 그래서 누구나 자성을 깨닫기만 하면 곧 바로 부처가 될 수 있다는 ④견성성불의 종지를 내세운 것이다.

혜능은 견성성불 할 수 있는 방법으로 ‘무념(無念)’, ‘무상(無相)’, ‘무주(無住)’를 제시했다. 이 ‘삼무(三無)’ 사상의 핵심은 어떠한 것에도 집착하거나 사로잡

104) 吳經熊, 위의 책, p. 50.

105) 「般若品」, 『六祖壇經』. “本性是佛, 離性無別佛.”

106) 위의 책, 같은 곳. “自性能含萬法是大. 萬法在諸人性中.”

107) 위의 책, 같은 곳. “善知識 菩提般若之智 世人本自有之 只緣心迷 不能自悟”

108) 이용태, 위의 책, pp. 116-117.

혀 물들지 않는다는 것인데 이러한 경지에 이르면 청정한 나의 자성을 바로 보고 부처의 경지에 이를 수 있다고 한다.

누구나 지니고 있는 본래의 성품을 깨달으면 성불의 길이 열린다고 하며 중생과 부처는 둘이 아니고, 자성을 깨달을 수 있는 방법까지 제시한 혜능의 교리는 경전을 통한 수행으로 열반에 이르는 기존 교학불교에 비해 비교적 간단명료했으며, 일반 대중들에게도 널리 확산되었다. 혜능의 교리는 남종선의 여러 종파들을 통해 현대까지 맥을 이어오고 있으며, 선종은 중국을 넘어 동아시아 전반에 퍼졌고 사상과 문화면에서 큰 영향을 미쳤다.<sup>109)</sup>

### 제3절 선종(禪宗)적 의미의 일획

#### 1. ‘깨달음’ 으로서의 일획

석도는 일획이 “뭇 존재의 시작이자 그 시작 작용을 발생시키는 근원(衆有之本, 萬象之根)” 이어서 이를 ‘일획의 법’ 으로 명명했다. 이 ‘법(法)’ 이라는 글자는 현대에서는 규칙, 형벌, 법률, 법도 등의 의미로 사용되며 중국 전통 미학 내에서는 주로 작품 제작에 있어서의 법칙이나 법도를 지시한다. 그러나 석도가 말하는 ‘일획의 법’ 을 이러한 의미로 해석할 수는 없다.<sup>110)</sup>

앞서 제2장에서 살펴본 것처럼 석도가 활동하던 당시의 화단은 동기창의 ‘남북종론’ 을 이어받아 고작(古作)의 방작과 임모(臨模)에 힘쓰던 사왕오운 등의 정통파 화가들이 주류를 이루고 있었다. 의고주의(擬古主意) 경향이 짙던 당시의 화가들은 황공망 등 옛 대가의 화법을 맹신하며 추종했다. 석도는 당시의 풍조를 보며 옛 사람의 법에만 매달려서는 진정한 창조를 이룰 수 없다고 생각했다.

그래서 석도는 “법이 있어도 명료하지 못한 까닭은 도리어 법에 막혔기 때문이다. 옛날이나 지금이나 법에 막혀 명료하지 못한 것은 일획의 이치가 불분명하기 때문이다.”<sup>111)</sup> 라고 말하며 고법의 추종으로 인해 파생되는 문제를 지적했다. 법이 있는데도 명료하지 못한 것은 도리어 그 법이 나에게 장애물로 작용했기 때문이다. 여기서 말하는 법은 사왕오운 등이 추종한 ‘고인의 법’ 이다. 그림을 시작하는데 있어 배움의 대

109) 이찬훈, 「선종미학 연구」, 『철학연구』 제99집, 대한철학회, 2006, pp. 266-269.

110) 朱良志, 『石濤研究』, 北京: 北京大學出版社, 2017, p. 33.

111) 石濤, 「了法章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “所以有是法不能了者, 反爲法障之也。古今法障不了, 由一畫之理不明。”

상으로 고법을 익힐 수는 있지만, 그 법에만 연연하다 보니 앞으로 나아가지 못하고 도리어 나의 진정한 창조역량이 그 법에 가로막힌 것이다.

「요법장(了法章)」에는 ‘고인의 법’ 과 ‘일획의 법’ 이란 두 가지 종류의 ‘법’ 이 등장한다. 석도의 목적은 ‘진정한 법’ 이란 무엇이며 그 법을 회화에 어떻게 실천해야 하는지에 있다. 그리고 석도의 ‘진정한 법’ 이란 나의 창조를 가로막는 고인의 화법이 아닌 ‘일획의 법’ 이다.<sup>112)</sup>

석도는 『화어록』의 제 1장인 「일획장」에서 다음과 같이 일획을 정의한다.

“태고에 법이 없었다. 태박이 흠어지지 않았다. 태박이 한번 흠어지자 법이 세워졌다. 법은 어디에서 세워지는가? 그것은 일획에서 세워진다. 일획이란 모든 존재하는 것의 근본이고 모든 것의 근원으로 그 작용은 신묘한 경지에서는 보이지만 그 작용은 보통의 사람들에게는 감춰져 있어 세상 사람들은 이를 알지 못한다. 일획의 법은 나에게서 세워진다. 일획의 법이 세워지는 것은, 무법이 유법을 낳고, 유법으로써 모든 법에 관통하는 것이다.”<sup>113)</sup>

아주 먼 옛날, 태초의 순정한 본질을 그대로 지닌 세계는 한 번도 흔들리지 않아 그 기운을 그대로 유지하며 혼돈의 상태로 있었다. 혼돈의 세계는 아직 태초의 기운만을 품은 ‘무규정’의 상태로 있어 일체의 형상도 없었으므로 ‘무법’의 세계였다.<sup>114)</sup> 그리고 이 혼연한 세계가 한번 흠어지자 세상에 형상과 질서가 생기며 너와 나, 이것과 저것의 구별도 생기고, 분별없이 일체로 있던 세상이 규정되기 시작했다. 무법의 세계에 법이 세워졌으며 이 법은 바로 일획에서 세워진다. 일획으로 인해 세상 모든 만물이 생겨나기 시작했고 이로 인해 세계에 질서가 잡히기 시작한 바, 일획은 만물의 시작이다. 또한 일획은 ‘존재하는 모든 것의 근본이자 근원’이어서 만물생성의 시작점이자 그 작용의 원리로 있는 것이다. 존재의 시작이자 근원으로 자리하는 일획이기 때문에 일획을 통해서 모든 것을 설명할 수 있고, 일획을 통해 모든 형상과 질서가 생겨났으므로 석도는 이를 ‘일획의 법’이라고 불렀다.

루오용라이(羅勇來)는 이처럼 석도가 만물이 생성되는 우주 본체적 개념을 그의 회화이론에 적용시켰다고 보았다. 석도의 일획은 미학적 개념이지만 그 안에는 우주 본

112) 조송식, 『산수화의 미학』, 아카넷, 2015, p. 309.

113) 石濤, 「一畫章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “太古無法, 太朴不散, 太朴一散, 而法立矣. 法於何立, 立於一畫. 一畫者, 衆有之本, 萬象之根; 見用於神, 藏用於人, 而世人不知, 所以一畫之法, 乃自我立. 立一畫之法者, 蓋以無法生有法, 以有法貫衆法也.”

114) 장선아, 「석도의 혼돈의 미학」, 『철학사상문화 제 20호』, 동서사상연구소, 2015, p. 159.



체적인 의의가 담겨있어, 그 결과 예술과 심미범주 내에서 매우 특수하면서도 거시적인 의의를 포함하는 미학적 개념이 되었다고 말한다.<sup>115)</sup>

그런데 우주론적 관점에서 일획을 해석하는 것은 석도가 말하려는 본질이 ‘천지의 도’와 ‘우주 생성의 본체’를 밝히는 데 있다고 오해할 수 있다. 더군다나 석도가 일획이 “모든 존재하는 것의 근본이며 모든 상의 근원”이라 말하였기 때문에 일획이 함의하는 바를 우주론적 본체에 한정하여 해석할 수 있는 오해의 소지가 있다.

일획을 통한 석도의 지향점은 예술적 본체를 밝히는 것으로, 그는 회화 예술을 우주적 각도까지 끌어올려 설명을 한 것 이지 우주의 본체를 밝히는 것이 주된 목적은 아니다.<sup>116)</sup>

혜능은 “청정한 자신의 본래 성품을 깨달으면 성불할 수 있다”고 말하며 부처와 중생이 둘이 아니라는 점을 내세워 누구나 성불할 수 있는 방법을 제시했다. 선종은 깨달음을 통해 성불에 이르는 방법을 제시했는데 여러 미학자들은 선과 예술이 서로 만날 수 있는 핵심이 바로 이 ‘깨달음’에 있다고 보았다.<sup>117)</sup> 석도의 『화어록』 역시 선승으로서 일생동안 수련하며 배운 선의 가르침을 본인의 회화 이론에 적용시킨 것으로 선종적 입장에서 그의 화론을 읽어내야 한다고 판단한다.

일본의 나카무라 시게오(中村茂夫)는 석도의 일획의 법을 ‘모든 속박으로부터 벗어나 깨달아 가는 과정’으로 보았고 ‘태고’와 ‘태박’에 대해 선종의 입장에서 새로운 해석을 내놓았다.<sup>118)</sup> 그는 석도가 말한 ‘태고(太古)’란 개념을 만물 발생 이전의 원시상태로 보는 노자적 입장이 아니라 인간이 아직 자성(自性)이 법신(法身)임을 알지 못한 때, 즉 중생 모두가 가지고 있는 진여(眞如)의 본성, 불성(佛性)이 망념으로 가려져 자각하지 못한 때를 뜻한다고 말한다. 이어서 그는 ‘태박(太朴)’에 대한 해석을 하며朴과 통용되는 글자로 이는 아직 가공되지 않은 것이란 의미도 있지만 더 나아가 밀생(密生), 총생(叢生)의 의미로 망념이 뭉쳐 자라나는 모양으로 해석한다. 태고시절, 인간이 아직 깨달음을 얻지 못한 때는 자기의 본성, 즉 불성을 자각

115) 羅勇來, 「從一畫論看石濤的美學思想」, 『畫論研究』, 1990, p. 15-16.

116) 朱良志, 위의 책, pp. 10-11.

117) 이찬훈, 위의 책, p. 271.

118) 나카무라 시게오는 석도가 남악(南嶽) 계통으로 육조혜능(六祖慧能)으로부터 시작하여 마조도일(馬祖道一), 백장회해(百丈懷海), 황벽희운(黃檗希運), 임제의현(臨濟義玄)의 법을 이어받은 후계자이며, 이들의 어록이나 저서는 그가 어릴 때부터 숙독(熟讀)하고 암기한 것으로, 석도가 말한 참 뜻을 제대로 이해하기 위해서는 선(禪)의 이해를 전제로 해야 한다고 말하며 석도 화론의 사상적 연원이 선종임을 주장했다. 中村茂夫, 『石濤-人と藝術』, 東京: 東京美術, 1985, p. 144.

하지 못한 시기로 이때는 온갖 망념이 인간의 마음과 의식을 가리고 있다. 하지만 이 망념이 안개가 흩어지는 것처럼 사라지면 우리는 진여의 법성을 깨닫게 되고 이것이 바로 석도가 말한 “태고의 순박함이 한번 흩어지자 법이 세워졌다.”의 의미란 것이다. 119)

다시 말하자면 나카무라 시게오는 석도의 일획과 선종에서 말하는 진여의 불성을 동일한 것으로 보았고, 중생이 자성을 깨달으면 곧바로 부처가 되는 것처럼 화가가 일획을 증득하면 온갖 망념이 사라지며 만법의 의미가 드러나고 이를 작품에 구현할 수 있게 된다는 것이다.

나카무라의 주장처럼 “태박이 한번 흩어지자 법이 세워졌다.”를 망념이 사라지며 중생이 진여불성을 깨닫는, 선종적 입장에서 해석한다면 이어지는 석도의 말 역시 동일한 입장에서 풀이할 수 있다.

석도는 “법은 일획에서 세워지고” “일획의 법은 바로 나로부터 세워진다”고 하였다. 다른 누구로부터도 아닌 바로 자기 자신으로부터 세워지는 일획의 법은 “보통의 사람들에게는 감춰져 있어 세상 사람들은 이를 알지 못한다”는 것인데, 이는 누구나 자신의 마음속에 일획을 품고 있지만 아직 스스로 일획을 깨우치지 못하였기 때문에 이를 바깥으로 발산시킬 수 없음을 말한다.

석도의 이러한 표현은 『육조단경』에서 그 근거를 찾을 수 있다. “보리반야의 지혜는 세상 사람들이 본래부터 스스로 지니고 있는 것이다. 다만 마음이 미혹하기 때문에 스스로 깨닫지 못하는 것이다.” 120) 이 문장은 선종에서 종지로 내세우는 ‘견성성불(見性成佛)’을 설명한 것으로 그 요지는 ‘인간이 자신의 본성을 깨치면 누구나 부처가 된다.’는 것이다. 우리의 마음은 본래 청정하여 누구나 부처가 될 수 있는 씨앗 121)을 지니고 있으나 온갖 번뇌와 욕심 등의 티끌이 마음을 뒤덮어 스스로 그 씨앗을 지니고 있음을 몰라, 자신이 부처가 될 수 있음을 자각하지 못한다. 그러나 한번 깨달으면 “하늘과 땅, 산과 강, 별과 행성, 초목, 짐승에 이르기 까지 만물 각각이 가진 진여법성의 면목이 나타나고 이렇게 자신의 주체로 있는 우리의 깨달음의 작용에 의해 하늘과 땅 사이의 모든 진실태(眞實態)인 진여법성의 상이 우리의 의식 앞에 드

119) 위의 책, pp. 143-144.

120) 「般若品」, 『六祖壇經』. “善知識 菩提般若之智 世人本自有之 只緣心迷 不能自悟”

121) 누구나 갖춘 부처와 같은 맑고 깨끗한 성품을 불성(佛性) 외에도 자성(自性), 본성(本性), 법성(法性), 진여(眞如), 법계(法界), 반야(般若), 보리(菩提), 주인공과 같은 용어로도 부른다. 이 용어들은 모두 존재가 지닌 때 묻지 않고 청정한 근본 자리를 지칭한다. 정은주, 『육조단경, 사람의 본성이 곧 부처라는 새로운 선언』, 풀빛, 2010, p. 10.

러나는 것을 석도는 일획의 법이라고 불렀다.” 122)

일획을 깨달으면 모든 진여법성의 상이 내 앞에 펼쳐지는데 석도는 이를 깨닫는 방법으로 자연의 관찰을 제시한다. 화가가 그리게 되는 것은 결국 자연에 편재한 대상들인데 “산천·인물의 빼어남과 아름다움, 짐승과 초목의 성정, 연못과 정자, 누각의 법도 등 모든 것에 대해 그 이치를 얻고서 형태를 곡진하게 그려낸다면 일획의 큰 법을 얻을 수 있을 것” 123)이라 말한다.

석도가 일획을 얻는 방법으로 자연의 관찰을 제시한 까닭은 일획이 모든 존재하는 것의 근원으로서 당연히 자연세계에도 일획이 내재해 있기 때문이다. 마찬가지로 이는 내 안에도 있는 것이지만 보통의 사람들은 이 사실을 모르기 때문에 바깥 자연에 있는 일획을 통해 나의 일획을 일깨우라 말하는 것이다. 또한 자연에 편재한 일획을 얻기 위해서는 그 이치를 얻어 곡진히 그려내야 하는데 여기서 중요한 것은 대상의 외형적 닮음을 모사하는 것이 아니라 자연 전체의 본질을 그려내는 것이다. 석도는 그림에 대해 정의내리며 “그림이란 천하 만물의 변통하는 큰 법을 드러내 보이는 것이며 이때 화선지에 표현되는 것은 산천 형세의 정수이며 자연의 법칙이 운행하는 것” 124)이라 하였다.

자연관찰의 도움을 받아 나의 일획을 이끌어내는 것은 가능태로 잠들어 있는 나의 일획을 깨우는 것이다. 석도는 일획의 법이 바로 ‘나(我)’에게 있다는 점을 강조했는데 여기서 말하는 ‘나’는 한 개인으로서 석도 본인이나 소아(小我)가 아니라 바로 ‘대아(大我)’이며 일획의 작용이 신묘한 경지에서 드러나는 바, 이는 깨달은 사람으로써의 나를 의미한다.

『열반경』에서 말한 “일체 중생 모두에게는 불성이 있고, 불법과 중생은 차별이 없다.” 처럼 모든 개개의 인간에게는 자신의 본성, 자아가 있고 일획의 법은 바로 내 마음 속의 법이며 일획의 법을 얻는 것은 스스로 자신의 주인이 되는 것이다. 125) 인간은 누구나 자아를 지니고 있으며 모든 중생은 다 불성을 지니고 있고 마찬가지로 모두가 잠재된 일획을 품고 있다.

일획의 법을 얻으면 스스로의 주인이 된다는 것은 내가 나의 자성, 나의 자아를 깨

122) 中村茂夫, 위의 책, p. 206. 재인용.

123) 石濤, 「一畫章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “山川、人物之秀錯, 鳥獸、草木之性情, 池榭樓臺之矩度, 未能深入其理, 曲盡其態, 終未得一畫之洪規也.”

124) 石濤, 「變化章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “夫畫, 天下變通之大法也, 山川形勢之精英也, 古今造物之陶冶也, 陰陽氣度之流行也, ”

125) 石濤, 「變化章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “我之爲我, 自有我在.”

달았다는 것이다. 결국 일획의 법은 내 마음 속의 법이며 이는 나의 자아이기도 하고 불교에서 말하는 대아이며 불성이다.

## 2. ‘불이(不二)’의 법

나의 ‘자아’ 이자 ‘대아’이며 ‘불성’인 ‘일획의 법’은 나로부터 세워진 바로 ‘나의 법’이다. 석도는 고법으로부터의 탈피를 주장하며 스스로 자신의 법을 세워 개성적 창조를 이룩할 것을 주장했다. 이 ‘나의 법’은 석가세존이 말한 “어제는 정법을 말하고 오늘은 부정법을 말한다”<sup>126)</sup>처럼 정해짐이 없는 일종의 ‘부정법(不定法)’이다.

진정한 법에는 정해짐이 없으며 하나의 모습으로 정해진 법은 석도가 말하는 진정한 법이 아니다.<sup>127)</sup> 만약 어떤 법이 변화하지 않고 하나의 고정된 모습만을 가지고 있다면 이는 곧 법에 의한 속박으로 이어진다.<sup>128)</sup> 사왕오운 등이 고법의 추구에만 몰두해 자유로운 자신의 법을 세우지 못한 것은 이러한 법의 속박에 빠졌기 때문이다.

그래서 석도는 진정한 나의 법인 일획의 법에 대해 이렇게 말했다. “깨달은 자는 ‘무법(無法)’이다. 법이 없다는 것이 아니라 법이 없음을 법으로 삼는 지극한 법이다.”<sup>129)</sup> 일획의 법을 깨달은 자는 자신의 역량을 한정시키는 타인의 법, 앞선 화가들의 선행법을 따르지 않는다. 일획이 바로 나에게서 세워지는 바, 일획의 법은 바로 ‘나의 법’이며 나의 법은 나를 속박하는 타인의 법이 사라진 ‘무법’이다. 또한 이를 ‘지극한 법’이라고 표현하여 그 중요성을 강조했다.

화가에게는 자신의 법을 세워 개성적 회화세계를 구축해 나가는 것이 작품 제작에 있어 이상적인 상태로 느껴질 수도 있다. 그러나 석도는 ‘무법’인 ‘나의 법’을 세운 단계에 만족하며 머무르지 않았다. 그는 ‘나의 법’을 세운 상태에 안주하면 언젠가 이 법이 고착화 되어 다시금 자신을 속박하리란 것을 알았다. 타인의 법이 아닌 나로부터 깨달아 얻은 ‘나의 법’에 지나치게 심취하여 이것이 벗어날 수 없는 규칙이 되면, 마치 고법에 의한 속박처럼 나를 가로막는 장애가 되는 것이다.

『금강경』에는 “나의 설법이 뗏목의 비유와 같은 것임을 알고 법조차도 버려야 하거든 하물며 법 아닌 것이야 말할 나위가 있겠는가?”<sup>130)</sup>라는 구절이 있다. 강을 건너

126) 『五燈會元』 제1권, “昨說定法, 今日說不定法.”

127) 朱良志, 위의 책, p. 15.

128) 石濤, 「了法章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “所以有是法不能了者, 反爲法障之也.”

129) 石濤, 「變化章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “至人無法. 非無法也, 無法而法乃爲至法.”

130) 「正信希有分」第6, 『金剛經』. “知我設法 如筏喻者 法尚應捨 何況非法”

고 나면 뗏목에서 내려 두고 가는 것처럼 부처의 법도 깨달음에 이르면 두고 가는 것인데, 하물며 그 법이 아닌 것이야 무슨 말이 필요하겠냐는 것이다. 뗏목은 강을 건너 가기 위한 수단이고 목적은 어디까지나 강을 건너는 것이다. 강을 건너면 뗏목에서 내려야 하는데 오히려 뗏목에만 집착해 내리지 않으면 본래의 목적을 이룰 수 없다.

일획의 법도 마찬가지다. 석도가 일획의 법을 주장한 진정한 목적은 자유로운 창조 의 세계에 들어서기 위함이다. 이를 위한 수단으로 고정된 성법에서 벗어나고 자신의 일획을 깨달아 ‘나의 법’을 세울 것을 주장했다. 그런데 ‘나의 법’에 집착하고 강조하다 보니 이것이 장애가 되어 도리어 나를 가로막게 되는 것이다. 순수한 체험의 경계에 진입하기 위해서는 규정된 법을 타파하는 것은 물론이고 법을 없애야 한다는 생각마저 초월해야 한다.<sup>131)</sup>

석도가 일획론을 세운 까닭은 자신이 주장하는 바를 통해 어떠한 선행 법칙을 세우거나 예술창작의 원칙을 세워 화가들을 구속하려는 것이 아니다. 그가 논하는 것은 유·무, 주관·객관, 현상·실체 등을 모두 초월한 순수한 체험의 경계로써, 완전한 깨달음의 경계 속에 있는 것이다.<sup>132)</sup>

이 완전한 깨달음의 경계에 드는 방법으로 선종은 ‘무념(無念)’, ‘무상(無相)’, ‘무주(無住)’를 제시했다. 『육조단경』에서 혜능은 “나의 법문은 무념을 종지로 삼고, 무상을 몸체로 삼으며, 무주를 근본으로 한다.”<sup>133)</sup>고 설한다. 보통 ‘무념’이라고 하면 머리와 마음을 비우고 아무런 생각이 없는 상태라고 이해할 수도 있지만, 혜능이 말한 무념에서의 ‘염(念)’은 나의 본성인 진여불성을 가리는 망념을 뜻한다. 따라서 ‘무념’이란 모든 망념이 사라진 깨끗한 자성, 본성의 상태를 가리킨다. 아울러 무념의 ‘무(無)’는 나와 너, 주객의 상대적인 분별과 이로 발생하는 모든 번뇌가 사라졌음을 뜻한다.<sup>134)</sup>

선종에서는 무념·무상·무주의 경계에 도달할 수 있다면 나의 자성을 깨달아 성불에 이를 수 있다고 한다. 이 성불의 경계는 모든 존재가 ‘불이(不二)’임을 깨닫는 것이다.<sup>135)</sup> 어떠한 생각에 사로잡히거나 고착되지 않고 오직 나의 성품을 바로 보아 깨달음에 이르면 나의 자성이 진여불성과 다르지 않다는 것을 깨달아 불성과 자성이

131) 朱良志, 위의 책, p. 16.

132) 위의 책, pp. 8-9.

133) 「定慧品」, 『六祖壇經』. “善知識, 我此法門, 從上以來, 先立無念爲宗, 無相爲體, 無住爲本.”

134) 정성본, 『선의 역사와 사상』, 불교시대사, 1999, pp. 291-292.

135) 이찬훈, 위의 책, pp. 273-274.

둘이 아니며, 우주와 나, 만물과 나 역시도 둘이 아님을 깨닫는 것이다. 결국 깨달음의 경계란 바로 모든 것들이 ‘불이’ 적 존재임을 체득하는 것이다.

일획의 법은 바로 선종의 ‘불이의 법(不二之法)’이다. 너와 나, 유무의 구분 없이 중도에 서있는 불이의 법과 마찬가지로 “대저 망망한 세계에 오직 하나의 법만 있을” 뿐이고 이를 지칭하기 위해 ‘나의 법’이라 이름지었을 뿐, 나와 너의 구별을 염두한 것은 아니다. 모든 것을 포함하며 구별하지 않는 일획의 법이 있음이 중요한 것이지 이를 ‘나의 법’, ‘고인의 법’, ‘천하의 법’ 등등 어떤 명칭으로 불러도 중요치 않다. 중요한 것은 나로부터 깨달아 얻은 일획의 법과 이로부터 화선지에 펼쳐지는 무수한 변화의 세계다.<sup>136)</sup>

---

136) 조송식, 『산수화의 미학』, 아카넷, 2015, pp. 318-319.

## 제4장 『화어록』에서 나타나는 일획의 실천

석도는 평생의 경험을 통해 “문장이 질박하고 간단하며 예스럽고 높아 실마리를 잡을 수 없는”<sup>137)</sup> 『화어록』을 편찬했다. 그의 저서는 “중국의 역대 화론 중 식견이 높고 의론이 거리낌이 없어 필묵이 자유로우며, 사상이 분방해 마땅히 으뜸이 된다.”<sup>138)</sup>고 평가받는다.

『화어록』의 목차는 자연을 통해 내 안에 내재되어 있던 일획을 깨닫고 이를 내 몸을 통해, 붓과 먹을 통해 화선지 위의 실제 창작으로 풀어내고 작품의 완성 후, 감상에 이르기까지 일련의 창작과정을 순차적으로 담아내고 있다. 총 18장으로 구성된 『화어록』의 목차는 세 가지로 나누어 볼 수 있다.

먼저 제 1장인 「일획장(一筆章)」부터 「요법장(要法章)」, 「변화장(變化章)」, 「존수장(尊受章)」, 「필묵장(筆墨章)」, 「운완장(運腕章)」, 그리고 제 7장인 「인온장(網緼章)」까지는 일획의 정의와 특징, 창작 전 화가의 마음가짐, 일획과 몸, 매체와의 관계 등을 논한다. 「인온장」까지의 구성은 구체적으로 창작에 들어가기 전의 단계에 해당하는 내용이다.

두 번째로 제 8장인 「산천장(山川章)」부터 제 14장인 「사시장(四時章)」에서는 실제 창작에 들어가 그림을 어떻게 그려야 하는지에 대해 논한다. 눈으로 보는 실제 자연과 화가가 그리는 자연, 작품에 사용하는 준법, 화면의 구도와 산수를 그리는 방법, 숲과 나무, 바다와 파도, 계절마다 변화하는 자연을 그리는 법 등을 설명한다.<sup>139)</sup>

마지막으로 제 15장 「원진장(遠塵章)」부터 「탈속장(脫俗章)」, 「겸자장(兼字章)」, 「자임장(資任章)」에서는 모든 창작이 완료된 후 화가가 느끼는 경계에 대해 말한다. 비록 「겸자장」은 서화동원(書畫同源)에 대해 논하고 있어 그 성격이 조금 다르나, 이외의 장들은 일획을 통해 화가가 작품을 그리고 나면 모든 구속에서 벗어나 자유로워짐을 강조한다.

각각의 장들이 설명하는 내용은 다르지만 일획을 제외하고는 모든 장을 설명할 수 없을 만큼, 일획은 『화어록』 전체 내용의 이론적 근거를 제시한다. 따라서 본 장에서는 지금까지 살펴본 일획이 『화어록』에서 어떻게 쓰이고 있는지, 그 실천에 대해

137) 兪劍華, 『중국고대화론유편 제1편:범론3』, 김대원 역, 소명출판, 2010, p. 100.

138) 위의 책, p. 107.

139) 본 연구는 석도 『화어록』의 일획을 살피는 것이 주된 목적이고, 「산천장」부터 「사시장」까지의 장들은 석도의 작품 분석과 함께 살피는 것이 그 의미를 더욱 잘 드러낼 수 있다고 판단하여, 본고에서는 해당 장들에 대한 분석은 진행하지 않았다.

논한다. 아울러 『화어록』 자체가 창작과정을 설명하고 있는 책이므로 석도가 창작에 있어 어떠한 점을 강조했는지 『화어록』 본문을 통해 고찰한다. 특히 「요법장」, 「변화장」, 「존수장」, 「필묵장」, 「원진장」, 「탈속장」, 「자임장」을 통해 창작에 들어가기 전, 화가는 일획의 법을 통해 보통의 법으로 인해 발생하는 장애를 제거해야 하고, 일획의 법을 얻어 작품에서 변화와 창조를 이루어야 하며, 그 일획을 그림으로 실현시킬 수 있는 가장 좋은 매체는 붓과 먹이고, 창작 후 화가는 성인의 경지에 이르게 됨을 살펴본다.

## 제1절 법장(法障)의 제거

‘법’은 석도화론에서 상당히 중요한 개념이자 이해하기 어려운 것인데 석도는 그의 ‘일획’을 ‘일획의 법’이라고도 불렀다. 석도는 “나는 스스로 나의 법을 사용한다(我自用我法).”라고 말하며 자신의 주체적인 법을 사용할 것을 강조했다지만, 동시에 “법을 세우지 않는다(不立一法).”, “무법이 법이다(無法而法).”, “규정되지 않은 법이 법이다(法無定法).”, “법도 아니고 법이 아닌 것도 아니다(非法非非法).” 등등의 말을 함으로써 사람들로 하여금 그의 화론을 이해하기 어렵게 하였다.<sup>140)</sup> 그래서 석도는 자신이 말하는 ‘법’의 진정한 의미가 무엇인지, 화법은 어떻게 이해하고 사용해야 하는지 등을 설명하기 위해 「요법장(了法章)」에서 법에 대해 말한다.

“규구는 모난 것과 둥근 것의 최고 표준이다. 천지는 규구가 운행하는 것이다. 세상 사람들은 규구가 있음은 아는데 하늘이 돌고 땅이 구르는 뜻은 알지 못한다. 이것은 천지가 사람에게 법으로 속박당한 것이고 사람이 무지몽매하여 법에 부림을 당한 것이다. …… 그래서 이 법이 있어도 명료하지 못한 까닭은 도리어 법에 막혔기 때문이다.”<sup>141)</sup>

‘규(規)’는 원을 그리는 컴퍼스를 말하고 ‘구(矩)’는 직각을 재는 곱자를 뜻한다. 또한 ‘규구준승(規矩準繩)’으로 일상 행위의 표준이 되거나 지켜야 할 법도 등을 뜻하기도 한다. 규구는 네모난 것과 동그란 것을 측정하고 그리는 표준으로 사람들은

140) 朱良志, 『石濤研究』, 北京: 北京大學出版社, 2017, p. 28.

141) 石濤, 「了法章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “規矩者, 方圓之極則也; 天地者, 規矩之運行也. 世知有規矩, 而不知夫乾旋坤轉之義, 此天地之縛人於法, 人之役法於蒙, ……所以有是法不能了者, 反爲法障之也.”



이 존재를 당연시 여기지만, 이 당연시 여기는 도구는 사실 하늘과 땅의 운행에서 나왔다. 중국의 전통 우주론에서는 ‘천원지방(天圓地方)’이라 하여 ‘하늘은 둥글고 땅은 모난 것’으로 인식해 왔는데<sup>142)</sup> 규구는 이로부터 하늘의 모양과 땅의 모양을 본떠 나온 것이다. 그런데 세상 사람들은 규구는 알면서 그것이 천체가 돌고 땅이 자전하는 데서 나온 것임은 모른다.

이처럼 법과 제도는 사람이 인위적으로 만든 것이지만 사람은 몽매하여 시간이 지날수록 점차 그 법과 제도에 스스로 구속되고 만다.<sup>143)</sup> 피상적으로 드러나는 법은 알고 있지만 법이 어디서 유래했는지, 그것의 이치가 존재하는 바를 모르기 때문에 도리어 법이 인간에게 장애가 된 것이다. 석도가 말하는 ‘요법(了法)’의 목적은 바로 일획의 법을 명확히 이해하여 보통의 법으로 인해 발생하는 장애를 제거하는데 있다.

그러나 석도가 법으로 인해 발생하는 장애를 제거해야 한다고 말했지만 본래 법 그 자체에 부정적인 의미가 있는 것은 아니다. 불교에서 ‘법집(法執)’이나 ‘아집(我執)’을 제거해야 한다고 말하는 것도 법 자체가 부정적인 것으로 문제가 있어서가 아니다.

불교에서 말하는 법은 다양한 의미를 지니고 있는데 크게 두 가지로 나눌 수 있다. ‘본성의 법(性法)’과 ‘현상의 법(相法)’이 그것인데, 여기서 이 ‘현상의 법(相法)’은 또 둘로 나누어진다. 첫째, ‘대상(物)’에 대한 것으로 존재하는 모든 사물을 법이라 부를 수 있고, 두 번째는 ‘이치(理)’로 인간의 사유 활동이나 대상에 이름 붙이는 것을 법이라 부른다.<sup>144)</sup> 석도가 주장하는 법이 장애가 된다는 것은 본성의 법이 아닌 현상의 법으로, 사물과 이치의 법이 장애가 되는 경우를 뜻한다.

주량즈는 법의 장애를 제거하는, 즉 사물·이치의 법을 타파하는 방법을 제시했다. 사물의 법에 대해서는 존재하는 구체적인 대상 그 자체가 일종의 법이자 속박으로 작용함으로, 눈앞에 보이는 대상을 초월해 본성의 법을 추구해야 한다고 주장했다. 이치의 법을 타파하는 것은 옛 사람이 일구어낸 법에서 벗어나는 것과 기법의 속박으로부터 벗어나는 두 가지 방법을 제시했다.<sup>145)</sup>

그런데 석도가 옛 사람의 법으로부터 탈피를 주장했다고 하여 그가 무조건적으로 고법(古法)을 비난하고 반(反) 전통주의를 외친 것은 아니다. 그는 다음과 같이 말했다.

142) 이문규, 『고대 중국인이 바라본 하늘의 세계』, 문학과지성사, 2000, p. 283.

143) 조승식, 『산수화의 미학』, 아카넷, 2015, p. 314.

144) 朱良志, 위의 책, p. 33.

145) 위의 책, pp. 34-37.

“...이미 옛 사람이 법을 세우고 난 후에는 지금의 사람들이 그 옛 법에서 벗어나는 것을 허용치 않는다. 수많은 시간이 흘러도 지금의 사람들은 한 걸음도 나아갈 수가 없다. 옛 사람의 자취를 스승으로 삼고, 그의 마음을 스승으로 삼지 않아서 이로부터 한 걸음도 나아갈 수가 없으니 원통하다!” 146)

옛 사람이 법을 세운 이후 사람들은 이를 배움의 대상으로 삼아 본받았다. 그런데 고법을 배움으로써 이것을 자기 발전에 이용하지 못하고 그 법을 배우는 것에만 집착하고 매달리다 보니 고법에서 한 발자국도 앞으로 나아가지 못했다. 배워서 얻는 지식은 앞으로의 인생을 살아가기 위한 도구이자 방편인데 본말이 전도되어 앞으로 나아가지 못하고 도구에만 집착하게 된 법의 장애에 빠져버렸다.

회화에 있어서도 마찬가지다. 고품의 모방과 답습에만 치우쳐 정작 자신의 화풍은 보여주지 못한 당시의 화단이야말로 고법이란 장애에 속박된 것이고 석도는 이를 보며 원통해 했던 것이다. 모름지기 무언가를 처음 시작하고 배울 때는 기준이 될 만한 법이 필요하다. 그런 의미에서 석도가 무조건 고법을 배우지 말 것을 주장한 것은 아니며, 고법을 비판삼아 나아가되 그것에만 매어있지 말고 이를 깨트리고 나아가 ‘나의 법(我法)’을 세울 것을 주장한 것이다. 옛 사람들이 저마다 자기의 법을 세웠듯 나 역시도 나의 법을 세울 수 있다. 석도는 옛 사람의 법보다 더 나은 본받음의 대상을 물색한 것이 아니고 바로 나의 법을 세워야 법의 장애로부터 벗어날 수 있음을 주장한 것이다.

이치의 장애를 깨는 두 번째 방법은 기법의 속박으로부터 벗어나는 것인데, 사실 회화란 기법이 없이는 성립할 수 없다. 석도 역시 이 점을 잘 알고 있었고 그가 주장한 바는 그림에서 기법을 전혀 사용하지 않는 것이 아니다. 석도는 ‘일획의 이치가 분명해지면 나를 가로막던 장애가 모두 사라지고 그림이 마음을 따르게 된다’ 147)고 하였는데, 내 안에 내재한 일획을 깨달아 이로부터 그림을 그리는 과정에서 화가는 여러 방해물에 부딪히게 된다.

가령 내가 대나무를 그리겠다고 한다면 스승이, 고법이 나에게 알려준 대나무 그리는 법, 화보에서 본 대나무, 내가 관찰한 대나무 등이 내 마음속의 대나무 상과 상충한다. 실제 창작에 들어가서도 붓 쓰는 법, 먹 다루는 법, 획을 긋는 법 등과 충돌한

146) 兪劍華, 『중국고대화론유편 제1편:범론3』, 김대원 역, 소명출판, 2010, p. 123.

147) 石濤, 「了法章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “一畫明, 則障不在目, 而畫可從心.”

후에야 나는 비로소 대나무를 그릴 수 있는 것이다. 여기서 나를 가로막는 실제 대나무의 상은 앞서 말한 사물의 법(物法)에 해당하고 스승이 알려준 것, 화보에서 본 대나무 그리는 법 등은 이치의 법(理法)중 타파해야 할 옛 사람이 일구어낸 법에 해당하며 실제 창작에 들어간 이후 나를 막는 장애물들이 기법의 속박에 해당한다.

이 기법의 장애는 화가가 붓을 들어 종이에 한 획을 긋는 순간부터 시작되는데 나의 일획을 표현해야 하는 화가의 창조정신과 상충하는 기법의 문제에 대해 석도는 이렇게 말했다.

“설령 붓을 쓰더라도 남의 붓을 쓰는 것이 아니고, 먹을 쓰더라도 남의 먹을 쓰는 것이 아니며 그림을 그려도 남의 그림을 그리는 게 아니라 스스로 나의 존재가 있는 것이다. 다 내가 먹을 움직이는 것이지 먹이 스스로 움직이는 게 아니며 내가 붓을 쥐고 쓰는 것이지 붓이 스스로 움직이는 게 아니다.” 148)

그림을 그릴 때 기법을 사용함에 있어 그 기법에 스스로를 종속시키는 것이 아니라 내가 주체가 되어 나의 방식으로 붓을 쥐고 나의 방식으로 먹을 사용해 나의 그림을 그려야 한다. 기법에 구속되어 그린 그림은 나의 것이 아닌 남의 그림이며 “남이 먹고 남긴 찌꺼기를 먹는 것과 같으니 나에게 무엇이 남겠는가.” 149)

중요한 것은 남에게 의지하지 않고 ‘스스로 나의 존재가 있다’는 주체성이다. 내가 기법을 주재하여 사용하기 때문에 내가 먹을 움직이고 내가 붓을 쥐고 사용할 수 있다. 반대로 먹이 움직이고 붓이 움직이는 것은 내가 규구의 노예가 된 것이고 기법이 나를 속박한 것이다. 석도가 말한 기법의 속박으로부터 벗어나는 참 의미는 자유로운 창작의 실현에 이르는 것이다.

결국 법의 속박으로부터 벗어나기 위해 석도는 나의 법을 세울 것과 자신의 존재를 내세운 주체성을 강조했다. 나의 법을 세우는 것은 내 안의 일획을 깨닫는 것으로부터 시작하기 때문에 ‘일획이 분명해지면 눈앞에 장애가 사라지고 그림이 마음을 따른다. 그림이 마음을 따르면 장애는 저절로 멀어진다.’ 고 말했던 것이다.

석도는 스스로 ‘일획의 법’이라 말했지만 이 ‘법’이란 단어를 사용함으로써 보통의 사람들이 말하는 ‘규범’, ‘규칙’ 등의 뜻을 지닌 ‘법’, 장애로 작용하는

148) 石濤, 「網緝章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “縱使筆不筆, 墨不墨, 畫不畫, 自有我在。蓋以運夫墨, 非墨運也。操夫筆, 非筆操也。”

149) 石濤, 「變化章」, 위의 책. “...食某家殘羹耳, 於我何有哉.”

‘법’과 혼동해 그의 진의를 파악하지 못할까봐 일획의 법에 대한 설명을 덧붙였다.

“옛 사람들은 법으로써 하지 않음이 없었다. 법이 없으면 세상에 한정함이 없다. 이 일획의 법은 무한하여 한정하려는 것이 아니고, 유법으로써 한정 지으려는 것도 아니다. (일획의)법에는 장애가 없고 장애에는 법이 없다. 법으로부터 그림이 나오고 장애는 그림에서 스스로 멀어진다. 법과 장애가 서로 관여하지 않으면, 하늘이 돌고 땅이 구르는 뜻을 얻을 것이다. 그림의 도가 나타나고 일획이 명료해진다.”<sup>150)</sup>

법이 없으면 이 세상을 규정할 수 없고 파악할 수 없다. 그림 역시도 필묵을 통해 이 세상의 모습을 드러내는 것인데 법이 없으면 드러낼 수 없다. 그래서 과거의 사람들은 일찍이 법으로써 하지 않음이 없었다. 그러나 일획의 법은 이 세계가 무법의 무한한 세계여서 일획의 법을 통해 세상을 한정 지으려는 것이 아니고, 일획의 법이라는 하나의 성법을 세워 세상을 한정하려는 것도 아니다. 그런데 일획을 깨달아 얻어 이로써 그림을 그려야 진정한 나의 그림이기 때문에 창작에서 일획이 원리로 작용하여 일획의 법이라 이름 붙인 것이고 이 일획의 법은 기존의 고법, 기법들을 초월한 자유로운 창작의 세계를 실현하는데 목적이 있다.

일획의 법을 얻으면 일반적인 법에 의해 발생하는 법의 장애가 사라지고 자연스럽게 그림에서도 장애가 사라져 화가는 자신의 개성을 발휘한 자유로운 창작을 할 수 있게 된다. 석도는 「요법장」을 통해 무엇에도 사로잡히지 않는 화가의 마음가짐을 강조했다. 이는 온갖 번뇌로부터 벗어나 자성을 깨닫는 선사의 수행과정이 반영된 결과로도 해석할 수 있다.

## 제2절 변화와 창조

석도는 법의 장애에 얽매이지 말고 나의 법을 세울 것을 주장하면서, 「변화장(變化章)」에서는 옛 법에 속박되어 변화하지 못하는 당시 화단의 상황을 개탄하며 변화를 추구해야 함을 강조했다.

석도가 말하는 ‘변화(變化)’는 요즘 우리가 생각하는 ‘Change’의 의미와는 그 지시하는 바가 다르다. 원래 ‘변(變)’과 ‘화(化)’는 서로 구분하여 사용되는 단어였

150) 石濤, 「了法章」, 위의 책, “古之人未嘗不以法爲也。無法則於世無限焉。是一畫者非無限而限之也, 非有法而限之也。法無障, 障無法。法自畫生, 障自畫退。法障不參, 而乾旋坤轉之義得矣。畫道彰矣, 一畫了矣。”

는데 ‘변’은 물리적, 양적, 피상적 변화를 지칭하는 말이었고 ‘화’는 질적인 변화와 동시에 근원적, 본질적 변화를 뜻하는 말이었다.<sup>151)</sup> 석도는 「변화장」의 제목에서만 ‘변’과 ‘화’를 함께 나열하였고 이후 본문에서 변화를 지칭하는 단어는 모두 ‘변화(化)’로 사용하여 그가 중시하는 부분이 ‘化’에 있음을 지시했다.<sup>152)</sup> 단순히 외형의 변화가 아닌 본질적인 무언가가 바뀌는 의미로 사용된 ‘변화’는 ‘Creative Transformation’이나 ‘Development’로 번역할 수 있으며 이는 고법을 익히면서도 근원적으로는 독창적인 자신만의 예술 세계를 만들어내는 행위, 고법에 구애되지 않고 자유롭게 나의 인식을 표출하는 ‘창조적 전개’를 의미한다.<sup>153)</sup>

이 세계는 ‘매 순간 새로이 생성되며 쉬지 않고(生生不息)’ ‘매일이 새롭고 또 새로워서(日新又日新)’ 고정된 것이 없으며, 그 새로운 상황에 대해 우리도 적응해 나가야 한다. ‘창조’는 우리가 매일매일 새로운 상황들에 부딪힐 때 그것을 개척해 헤쳐 나가는 능력이다. 그래서 법의 속박을 제거하고 난 이후에 바로 해야 할 것은 새로운 상황에 대한 창조적 전개, 즉 ‘변화’이다. 석도는 변화의 중요성을 다음과 같이 말한다.

“옛날이란 지식이 갖추어진 것이고, 변화(化)란 지식의 내용을 알면서도 그대로 행하지 않는 것이다. 옛 지식을 가지고 변화해야 하는데, 그런 사람을 아직 보지 못했다. 항상 옛것에 빠져 변화하지 못하는 자를 한탄스레 여겼는데, 이는 지식에 구속된 것이다. 지식이 많음에만 구애되면 넓게 되지 못하므로, 군자는 오직 옛것을 빌려 지금을 열 뿐이다. 또 말하기를 ‘성인은 법이 없다.’라고 하는데, 법이 없는 것이 아니고, 무법이 법이 되는 것으로 이는 지극한 법이다. 무릇 일에는 경(經)이 있으면 반드시 권(權)이 있고, 법이 있으면 반드시 변화가 있다. 일단 그 경을 알았으면 곧바로 권에 입각해서 변화해야 하고, 한번 그 법을 알았으면 곧바로 변화에 힘써야 한다.”<sup>154)</sup>

‘옛날(古)’이란 시간적으로 먼 과거란 의미도 있지만 바로 어제, 이미 지나가버린

151) 장선아, 「석도의 심(心)의 미학」, 『동양예술 제40호』, 한국동양예술학회, 2018, p. 259.

152) 변길현, 「석도 일획론의 법과 변화에 대한 연구」, (홍익대학교 대학원, 석사학위), 2005, p. 48.

153) 김용옥, 『石濤畫論』, 통나무, 1992, p. 59.

154) 石濤, 「變化章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “古者識之具也, 化者識其具而弗爲也。具古以化, 未見夫人也。嘗憾其泥古不化者, 是識拘之也。識拘於似則不廣, 故君子惟借古以開今也。又曰: 「至人無法。」非無法也, 無法而法乃爲至法。凡事有經必有權, 有法必有化。一知其經, 卽變其權; 一知其法, 卽功於化。”

시간도 옛날이라 칭할 수 있다. 시간이 흐르며 그 사이에 있었던 모든 일들은 지금 현재의 우리에게 ‘지식(識)’이 되는 것으로 옛날이라 함은 우리가 알고 있는 지식이 갖추어진 것이다. 때문에 우리가 무엇인가를 ‘알고 있다’고 하는 것은 다 과거의 것을 아는 것이다. ‘변화’는 이 과거의 지식을 알면서 그대로 쓰지 않고 현재 나의 새로운 상황에 맞게끔 쓰는 것이다. 옛 지식은 지금의 내가 맞이하는 상황과 유사한 것일 수는 있어도 완전히 같은 것은 아니기 때문이다.

명말 청초 당시의 화단은 사왕오운을 필두로 하는 정통파 화가들이 장악했었는데 이들은 동기창의 남북종론을 신봉하며 그가 주장한 진정한 뜻은 놓치고 고인의 작품을 방작하는 것에 치중했었다. 이들은 왕유(王維), 동원(董源), 황공망(黃公望) 등 과거대가들의 화법을 본받음의 대상으로 삼아 고인의 자취를 따라가고자 노력했다. 바로 이러한 당시 화단이 “아무개에게 부림을 당한 것”<sup>155)</sup>이고 “옛 사람이 있음은 알고 내가 있는 것은 모르는 것”<sup>156)</sup>이다. 이들은 옛것만 알고 변화를 몰라 지식에 구속된 것이었고 석도는 이를 비판한 것이다.

군자는 ‘옛 것을 빌려서 지금을 연다.’ 옛 지식은 도구로써 잠시 ‘빌리는 것’이고 도구를 활용해 나의 상황에 맞게 변화시켜 지금을 여는 것이다. 그리고 석도는 ‘성인(至人, 大家)은 법이 없다’고 말하고 바로 ‘법이 없는 것이 아니라 무법이 법이 된다.’는 말을 했다. 이 ‘무법’은 실제로 어떠한 법도 없는 상태가 아니라, 나에게 장애로 작용하는 고인의 법, 장애로 발생했던 모든 법들이 없는 상태를 말하며, 그러한 상태를 법으로 삼아야 함을 의미한다. 그림은 “붓과 먹을 빌려서 천지만물을 그리고 나에게서 자유로이 노닐게 하는 것”<sup>157)</sup>인데 법의 장애에 가로막힌다면 이러한 자유로운 창조는 불가능하다.

석도는 맹목적인 고법의 추종에 반대하고 대신 나의 법, 일획의 법을 세울 것을 주장하였는데 그렇다고 해서 석도가 무조건 과거의 것, 전통을 무시한 것은 아니다. 그는 전통을 도구로 삼아 그 연속성 아래서 나의 법을 세워 화가의 자유로운 창조정신을 내보일 것을 주장한 것으로, 석도에게 전통과 창조정신은 서로 반대되는 개념이 아닌 상호 보완적인 개념이다.<sup>158)</sup> 그래서 석도는 모든 일에는 ‘경(經)’이 있으면 ‘권(權)’이 있고, ‘법’이 있으면 ‘변화(化)’가 있다고 한 것이다. ‘경’은 중심이

155) 石濤, 「變化章」, 위의 책, “是我爲某家役”

156) 위의 책, “如是者知有古而不知有我者也.”

157) 위의 책, “借筆墨以寫天地萬物而陶泳乎我也”

158) 장선아, 위의 책, p. 267.

되는 원리, 불변의 법칙, 전통적 원리 등을 뜻하는 말로 ‘법’ 과 짝을 이루고, ‘권’ 은 상황에 따라 변하는 임기응변적인 법, 변화하는 것으로 ‘화(化)’ 와 짝을 이룬다.

석도가 여암본월선사에게 인가받은 이후 그 상태에 안주하지 않고 장간사에서 면벽 수행을 하며 선의 공력을 키워나갔던 것처럼 회화의 창조 역시 하나를 습득한 상태에 머무르지 않아야 하며, 화가는 전통을 발판삼아 앞으로의 창작으로 나아가야 하므로 경을 알고 법을 알았으면 곧바로 변화에 힘써 자신의 자유로운 창작을 내보여야 한다.

### 제3절 일획 실천의 매체

석도는 『화어록』에서 「일획장」, 「요법장」, 「변화장」을 거치며 일획은 무엇이고 일획의 법은 어떻게 이해해야 하며, 그 법을 알고 난 뒤 가장 중요한 것은 변화임을 설명했다. 이전의 장들이 일획에 대한 개념과 특성에 대한 설명이었다면 이후 이어지는 「존수장」부터는 본격적으로 일획을 예술론의 입장에서 서술한다.

일획을 마음으로 느끼고 머리로 생각하는 것과 실제 창작에서 일획을 다루는 것은 다른 문제다. 화가는 내 마음 속의 일획에 따라 그림을 그리는데 그 행위를 실천하는 것은 나의 마음이 아닌 나의 몸이다. 창작행위는 화가의 행동을 관장하는 마음과 이를 종이에 옮겨 실천하는 몸과의 관계에서 이어지는데, 마음과 몸은 나의 안과 밖이라는 다른 차원에 있는 것으로 마음이 원하는 바를 몸이 그대로 따르는 실천적 자유의 획득이 필요하다.

이 실천적 자유는 나의 마음·몸, 안·밖에 어떠한 간격이나 심이 없이 몸과 마음이 일체가 되어야 얻을 수 있는 것으로 이를 ‘심수일체(心手一體)’라 한다.<sup>159)</sup> 심수일체는 말 그대로 마음과 손이 하나라서 마음가는대로 손이 움직이는 것이다. 마음이 하고자 한 바를 몸이 그대로 따라줘야 하는데 서로 안과 밖이라는 다른 세계에 있어서 노력 없이 이를 이루기는 힘들다.

석도는 「존수장」에서 ‘수(受)’를 통해 이 문제를 설명한다. 「존수장」에는 ‘수’와 더불어 반대의 의미를 지닌 ‘식(識)’이 등장한다. ‘수’와 ‘식’이라는 개념은 불교의 ‘오온(五蘊)’에서 나온 것이다. ‘오온’은 인간을 구성하는 다섯 가지 요소가 모여 있는 것인데 ‘색(色)’, ‘수(受)’, ‘상(想)’, ‘행(行)’, ‘식

159) 조승식, 「도(道)의 체득과 회화적 실천, 그리고 자득」, 『미학·예술학연구 38집』, 한국미학예술학회, 2013, p. 117.

(識)’의 집합이다. ‘오온’ 중 ‘수’의 의미는 외부로부터 느끼고 받아들이는 감각 작용이며 ‘식’은 사물을 분별, 판단하는 인식작용이다. 석도는 불교의 어휘로부터 ‘수’와 ‘식’을 가져왔지만 ‘오온’의 의미 그대로 사용하지는 않았다. 불교에서는 외부 대상세계에 대한 수용을 ‘수’라고 하는데 석도에게 ‘수’의 대상이 있다면 그것은 ‘일획’이다.

『주역(周易)』 「서괘(序卦)」에서는 ‘수’에 대한 해석을 ‘받다’로 풀이했는데, 자연의 변화를 설명하며 한 상황에서 다른 상황으로 전환되는 과정에서 자연의 도가 끊어지지 않고 계속 이어짐을 뜻한다.<sup>160)</sup> 이러한 의미로 석도의 ‘수’를 해석하면 나의 마음과 몸이 심수일체를 이루어 일획이 단절되지 않고 이어지는 과정을 알 수 있다.

“일획은 그 안에 만물을 다 함축하고 있다. 그림은 먹을 받아들이고, 먹은 붓을 받아들이고, 붓은 팔을 받고, 팔은 마음을 받는다. 이는 하늘이 생명을 조성하고 땅이 생명을 완성시키는 것과 같으니, 이것이 바로 ‘수’하는 까닭이다.”<sup>161)</sup>

일획은 그 안에 천지만물을 품고 있는 가능태로서 이 세상을 생성케 하는 원리이며 내 안에도 이 일획이 내재해 있어 회화를 창작하는 원리로써 작용한다. 회화는 바로 내 안의 일획이 외부로 실현되는 것이며, 일획에서 화선지까지 이어지는 과정이 따른다. 그림은 먹으로부터 나의 일획을 받아들이고 먹은 붓으로부터 일획을 받아들인다. 붓은 나의 팔로부터, 그리고 팔은 나의 마음으로부터 일획을 받아들인다. 이를 역순으로 풀면 나의 마음에서 팔로 이어지고, 또 팔에서 붓으로 이어지고, 붓에서 먹으로 이어져, 결국 먹에서 그림으로 이어지는 창작 과정이자 나의 일획이 실현되는 과정이 된다.

이 일획은 여러 단계를 거쳐 전해지지만 끊이지 않고 일관되게 이어져야 한다. 마음은 내 안에 있는 추상적 개념이고 이를 받아야 하는 팔은 물리적인 육체다. 서로 다른 차원에 있는 과정에서 심수일체를 이루어야 원하는 바를 그대로 표현할 수 있고 이를 위해 “바깥에는 간격이 없고 안에는 심이 없어야 하는” 것이다. 일획은 고정되어 멈춰있는 법이 아니기 때문에 계속해서 멈춤 없이 흘러야 하고 이를 받는 마음 바깥의

160) 위의 책, p. 120.

161) 石濤, 「尊受章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “夫一畫含萬物於中。畫受墨, 墨受筆, 筆受腕, 腕受心。如天之造生, 地之造成, 此其所以受也。”



단계들은 이 흐름이 유출되지 않고, 바깥의 방해가 없도록 틈이 없어야 한다. 이 과정은 단절 없이 자연스럽게 이루어져야 한다. 이것은 ‘하늘이 자연의 이치를 주관하고 땅이 그 뜻을 받아서 구체적으로 실현시키는 것과 같으니 바로 일획을 받는 까닭이다.’

내 마음에서 시작하여 그림으로 완성되는 일획의 전개는 붓과 먹이라는 매체를 거친다. 마음과 팔은 적어도 나의 몸을 매개로 하는 안과 밖이지만 붓과 먹은 이와는 전혀 다른 차원의 매체인 것이다. 일획의 조형적 실천에서 붓과 먹이 중요한 이유는 바로 이 때문이며 석도는 『필묵장』에서 이를 설명한다.

“옛 사람 중에는 붓과 먹을 모두 가진 사람이 있고, 또 붓은 있는데 먹은 없는 사람도 있으며, 먹은 있으나 붓이 없는 사람도 있다. 이것은 산천이 한쪽으로만 치우치게끔 (그 사람을)한정시킨 것이 아니고, 그 사람이 받은 것이 고르지 못하기 때문이다.”<sup>162)</sup>

당나라 때 오도자(吳道子)는 서예 필선을 활용해 그림을 그렸는데 그를 ‘유필무묵(有筆無墨)’이라 했고 항용(項容)은 이와는 반대로 묵은 있으나 필은 없는 ‘유묵무필(有墨無筆)’으로 불렸다. 당대 말기의 형호(荊浩)가 자신의 『필법기(筆法記)』에서 처음으로 필과 묵을 함께 중시하며 자신은 오도자와 항용의 장점을 모두 취해 ‘유필유묵(有筆有墨)’을 이루었다고 했다.<sup>163)</sup> 필묵에 대한 이러한 논의는 청대까지 지속되었다. 그런데 석도의 시기를 전후로 하여 다수의 화가들은 이 필묵을 단순한 도구로만 이용하여 붓과 먹을 이용한 기법 수련이라는 틀을 벗어나지 못했다. 석도는 필묵에 대해 기법의 수련이라는 틀을 벗어나 일획을 실현시킬 수 있는 매체로써 설명한다.

“먹에 붓을 적시는 것은 영묘함으로써 하고, 붓이 먹을 운용하는 것은 신묘함으로써 한다. 먹은 몽양이 아니면 영묘하지 않고, 붓은 생활이 아니면 신묘하지 않다. 몽양의 영묘함은 알았는데 생활의 신묘함을 이해하지 못하면 이것은 먹은 있고 붓은 없는 것이다. 생활의 신묘함은 아는데 몽양의 영묘함을 변화시키지 못하면 이것은 붓은 있고 먹은 없는 것이다.”<sup>164)</sup>

162) 石濤, 「筆墨章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “古之人有有筆有墨者, 亦有有筆無墨者, 亦有有墨無筆者, 非山川之限於一偏, 而人之賦受不齊也.”

163) 葛路, 『중국회화이론사』, 강관식 역, 돌베개, 2010, p. 180.

164) 石濤, 「筆墨章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “墨之澣筆也以靈, 筆之運墨也以神. 墨非蒙養不靈, 筆非生活不神, 能受蒙養之靈, 而不解生活之神, 是有墨無筆也. 能受生活之神, 而不變蒙養之靈, 是有

석도는 이 문단에서 먹과 붓을 각각 영묘함과 신묘함, 몽양과 생활이라는 개념과 연결시켜 설명한다. 그리고 위 문단의 내용은 결국 먹은 몽양이어야 하고 붓은 생활이어야 한다는 것인데 그렇다면 몽양과 생활의 의미는 무엇인가?

이에 앞서 먼저 ‘영묘함(靈)’과 ‘신묘함(神)’에 대한 해석을 살펴보자면, 주량즈는 ‘령(靈)’을 ‘영기(靈氣)’로 보았다. 이는 천지의 근본이자, 인성의 근본이며, 창조(造化)의 근본을 나타내는 것으로 석도는 이를 생명의 원천으로 몽양에 부여했다.

‘신(神)’은 마음에서 일어나는 특수한 작용으로 신묘한 변화를 강조한다. 이것은 생명의 기운을 붓 끝에 주입해 붓과 먹이 종이 위에서 종횡무진하며 자유로이 움직이는 지극히 오묘한 경지를 뜻한다. 그리고 주량즈는 몽양을 양(陽)의 기운에, 생활을 음(陰)의 기운에 대응시켰다. 태극이 음양으로 나누어지는 것처럼 먹은 음의 세계를, 붓은 양의 세계를 말하는데, 이 양의 세계는 하늘을 뜻하며 하늘이 만물을 주재할 때 그 뜻을 받아서 실현시키는 것이 바로 음의 기운을 가진 땅이다. 땅이 하늘의 뜻을 받아 실현시키는 것처럼 일획을 받아서 생명을 전달하는 것은 붓이고 그 구체적 형상을 만드는 것은 먹이다.<sup>165)</sup>

이러한 의미에서 몽양은 구체적 형태가 드러나 이루어지는 것이다. 회화에서도 화선지 위에 구체적으로 먹이 칠해지며 형태가 드러나듯, 그 형태가 만들어지며 신령스럽게 되는 것이다. 몽양은 나를 원초적이고 또 맑게 하여 모든 것을 받아들일 수 있게 한다. 그러므로 원초적인 몽을 양(養)한 정도는 감수할 수 있는 잠재성과 변화의 크기다. 몽양의 정도가 화가에게 잠재하는 내면세계로부터 드러날 수 있는 크기이며 그 크기만큼 감수할 수 있는 것이다. 결국 몽양의 정도는 일획이 확장할 수 있는 크기, 일획을 변화시킬 수 있는 크기를 말한다.<sup>166)</sup> 생활은 생생활발(生生活潑)의 의미로 새로운 생명이 태어나고 활동하는 에너지의 전개다. 그 기운을 붓이 받아서 움직이고 이를 다시 먹이 받는 것이다.

몽양하여 일획의 변화의 정도를 확보하고 신묘한 붓질로 그 변화를 극대화 시킨다. 생활의 단련을 통해 화가의 뜻이 붓 끝으로 관통하고 붓질이 살아 움직이듯 신묘하게 되며 일획의 변화가 최상으로 조작된다. 생활은 대상과 화가의 마음에 현재함이 일치된 생생한 생명력을 담아내는 능력을 키우는 것이다. 변화무쌍한 일획의 권을 생활로

筆無墨也。”

165) 朱良志, 위의 책, pp. 82-83.

166) 박정영, 「석도의 일획론과 화교선 일치」, (중앙대학교 대학원, 박사학위) 2016. p. 62.

연마하여 신묘한 붓 끝이 화폭을 가르는 것이다. 붓질을 단련하는 생활은 확장된 일획을 표상으로 드러내는 기능이며 필력을 기운생동하게 하는 기능이다. 생활을 통해 붓의 단련이 잘 되어 있을 때 일획의 변화를 최적으로 잘 드러낼 수 있게 된다.<sup>167)</sup>

이렇듯 일획을 얻어 그것이 ‘수’를 통해 몸에서 붓과 먹으로 이어지고, 그 일획은 필목을 거쳐 그림으로 완성된다. 나의 일획을 화선지에 실천시키기 위한 가장 좋은 매체가 바로 붓과 먹인 것이니, “필목을 버리고 무엇으로 그림을 그리겠는가?”<sup>168)</sup>

## 제4절 일획의 실천적 완료

석도는 「산천장」부터 「준법장(皴法章)」, 「경계장(境界章)」, 「해경장(蹊徑章)」, 「임목장(林木章)」, 「해도장(海濤章)」, 「사시장」을 통해 구체적으로 그림 그리는 법에 대해 논했다. 그리고 이어지는 「원진장」과 「탈속장」에서는 깨달음을 얻은 화가가 속세로부터 멀어지는 것에 대해 설명한다.

‘원진(遠塵)’이란 『법화경』이나 『유마경』에서 ‘진(塵)을 멀리하고 티끌을 떠나 법안(法眼)의 고요함을 얻는다’고 한데서 어원을 찾을 수 있다.<sup>169)</sup>

석도는 “대상을 세밀하게 묘사하고 필묵법에 집착해서 그림을 그리게 되면 내 마음이 즐겁지 않다”고 한다. 화가에게 있어 이러한 상황은 내가 주체적으로 그림을 그리지 못하고 “사물에게 부림을 당하는 것”이다. 그러나 석도 자신은 일획의 법을 깨달았기 때문에 “마음이 수고롭지 않게 그림을 그릴 수 있다”고 한다. 그림을 그리는 것은 내 마음으로부터의 일획이 구체화되어가는 과정이므로 “깨달지 못한 보통의 사람들은 그 정묘하고 미묘함을 알아차릴 수 없다.”

“마음이 수고롭지 않은” 것은 마음의 자유를 얻었을 때 가능하다. 눈앞에 어떠한 속세의 티끌들이 있어도 그에 대한 그릇된 생각이나 분별, 집착이 없어서 마음이 수고롭지 않은 것이다.<sup>170)</sup> 그리고 내 마음이 주체적으로 실천되어 기쁨을 느끼는 것은 내가 이미 일획의 이치를 얻었기 때문에 가능하다. 일획을 얻은 자는 속세의 사물에 영향을 받지 않으며 절대적 자유의 세계에 이르렀기 때문에 마음이 수고롭지 않고 즐겁게 된다.<sup>171)</sup>

167) 위의 책, pp. 63-64

168) 石濤, 「了法章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “捨筆墨其何以形之哉.”

169) 김용욱, 위의 책, p. 168.

170) 박정영, 위의 책., p. 35-36.

171) 石濤, 「遠塵章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “人爲物蔽, 則與塵交, 人爲物使, 則心受勞. 勞心於刻畫而自毀. 蔽塵於筆墨而自拘, 此局隘人也. 但損無益, 終不快其心也. 我則物隨物蔽, 塵隨塵交, 則

이어지는 「탈속장」에서는 화가가 일획의 법을 얻으면 ‘속기(俗)’를 벗고 그림이 맑아진다는 내용을 설명한다. 그는 본문에서 보통의 화가들을 ‘어리석은 자(愚者)’로 표현했는데 아직 일획을 깨닫지 못한 자로 볼 수 있다. 아직 일획을 깨닫지 못했기에 어리석고 세속에서 벗어나지 못한 것이다.

“세속적인 것은 어리석음 때문이며 어리석음은 몽매함 때문이다. 몽매하고 어리석음은 아직 지혜에 통달하지 못했기 때문이다. 따라서 깨달은 사람(至人)은 모든 것에 막힘없이 통달하여 그 기운이 밝고 명석하며 자연과 조화를 이루게 된다.” 모든 것에 통달했다는 것은 변화할 수 있다는 것이다. 시시각각 변해가는 환경 속에서 변하지 않고 그 모습만을 유지하려는 것은 도태이고 몽매함이며 어리석은 것이다. “자연을 깊이 깨달아 일체가 되면 무엇을 그리더라도 그 형태에 구속되는 바가 없고, 흔적이 남지 않는다.” 이러한 경지에서는 “먹을 운용하면 이미 완성된 것처럼 보이고, 붓을 쥐고 쓰면 인위적 흔적이 없는 것 같다.” 일획을 깨달아 이러한 경지에 이르면 “아무리 작은 화폭에 천지, 산천, 만물을 그리더라도 마음이 담백해져서 없는 것 같다.” 이미 내 마음은 일획이 실현되는 과정인 그림을 그리며 속기를 씻어냈기 때문에 깨끗하고 담백하여 마치 없는 것 같다. 이러한 경지에 오른 것은 “어리석음이 제거되고 지혜로움이 나타나며, 세속적인 것이 사라져서 맑음에 다다른 것이다.”<sup>172)</sup>

『화어록』은 일획장부터 시작하여 원진, 탈속장에 이르렀다. 두 장이 공통적으로 말하는 것은 대상의 구속이나 어리석음으로부터 탈피하면 세속을 벗어나 초월하여, 자유로운 세계에 이른다는 것이다.<sup>173)</sup>

중생이 자성을 깨달아 성불에 이르면 모든 속박에서 벗어나고 진정한 자유와 해탈의 삶을 살 수 있다.<sup>174)</sup> 마찬가지로 화가가 일획을 깨달아 이를 그림의 원칙으로 삼고 눈앞에 나타난 만물을 그려나가다 보면 속세와 멀어지고 세상을 초월하게 되는 순간이 온다. 이것은 영원한 순간이 아니라 그림 그리는 동안의 짧은 순간이지만 해탈과도 같은 최고의 경험을 할 수 있다. 그 순간 화가는 성불의 경험을 한 것이며 성인의 지위를 얻은 것이다.

석도의 회화 창작은 천지의 도에 나아가기 위한 “교훈적인 수단이 아니라 창작 행

心不勞，心不勞則有畫矣。畫乃人之所有，一畫人所未有。夫畫貴乎思，思其一，則心有所著而快，所以畫則精微之，人不可測矣。想古人未必言此，特深發之。”

172) 石濤, 「脫俗章」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “愚者與俗同識。愚不蒙則智，俗不濺則清。俗因愚受，愚因蒙昧。故至人不能不達，不能不明。達則變，明則化。受事則無形，治形則無迹。運墨如已成，操筆如無爲。尺幅管天地、山川、萬物，而心淡若無者，愚去智生，俗除清至也。”

173) 俞劍華, 위의 책, pp. 80-81.

174) 이찬훈, 「선종미학 연구」, 『철학연구』 제99집, 대한철학회, 2006, p. 275.

위 그 자체가 목적이 되며, 이를 통해 성인의 경지에 나아가기 위한 학문적 역할을 수행한다.” 175) 이 모든 시작은 나의 자아인 일획의 법을 깨닫는 것으로부터 시작하며 다른 누구도 아닌 바로 나로부터 시작되는, 주체적인 실천 행위다.

석도는 마지막 「자임장」을 통해 그의 『화어록』을 종결한다. ‘자임’은 이를 구성하는 ‘자(資)’와 ‘임(任)’에 여러 뜻이 있어 그 조합에 따라 다양한 해석이 가능하다. ‘자’는 도움, 취하다, 잡다 등의 뜻과 의지, 근거, 바탕의 뜻을 가진다.

‘임’은 하늘에서 우리에게 맡긴 임무, 내가 맡기는 것, 그 맡은 바를 실천하는 것 등의 의미가 있다. 176) 이 중 『화어록』에서는 ‘하늘이 내게 맡긴 바를 실천한다’는 뜻으로 사용된다. 나라는 존재는 자연 속의 한 부분으로 존재하기 때문에 틀림없이 내 존재에 대한 의미가 있을 것이다. 석도는 이를 하늘이 내게 준 소임을 실행하는 것으로 생각했다.

『화어록』은 지금까지 회화 창작이 이루어지는 과정으로 전개되었으므로 여기서 ‘내가 맡은 소임’은 화가로서 맡은 임무이다. 석도는 일획의 깨달음을 강조하며 이는 나의 ‘자성’을 깨닫는 것이라고 했다. 석도는 모든 만물은 다 하늘로부터 각자의 소임을 받았고 그 맡은 바에 따라 존재의 합리성과 차이가 결정된다고 보았다. 그래서 「자임장」에서 말하는 핵심은 ‘본성을 따르는 것’이다. 인간을 포함한 모든 만물은 이 자연세계 속에서 서로 관계를 맺으며 살아가고 있지만 모두 그 존재의 특이점을 지니고 있다. 만일 이 특징이 없다면 존재의 이유를 상실했다고도 말할 수 있을 것이며 나만의 자성을 잃었다고도, 또 하늘이 부여한 바를 저버리는 것이라고도 할 수 있다. 177)

석도가 『화어록』을 전개하며 일관되게 주장했듯, 화가가 맡은 임무는 일획의 깨달음과 실천이다. 이것은 산천의 묘사, 필묵법의 사용, 고법이나 변화의 추구만을 통해서 실천할 수 없다. 모든 중생이 불성을 지니고 있지만 자성을 바로보아 깨달음에 이른 자만이 해탈할 수 있듯, 인간 모두는 일획을 지니고 있지만 그것을 깨닫고 변화시키고 응용하는 재량은 온전히 화가 자신의 힘에 의지한다. 일획의 법이 나로부터 세워지는 바로 ‘나의 법’인 바, 일획의 깨달음과 실천은 외부활동에 의함이 아닌 내 마음의 일로써, 화가 자신에게 맡겨진 소임을 다하는 것은 결국 화가의 주체적 역량에 달려있을 뿐이다.

175) 조승식, 위의 책, p.338에서 재인용.

176) 中村茂夫, 『石濤-人と藝術』, 東京: 東京美術, 1985, pp. 200-201.

177) 朱良志, 위의 책, pp. 23-24.

## 제5장 결론

명말 청초 활동했던 석도는 고법만을 맹신하며 추종하고 개인의 상상력과 창조력을 발휘하지 못하던 당시의 화단을 안쓰럽게 여겨 『화어록』을 세상에 내보였다. 그의 화론은 당시의 고답적인 화단의 풍조에서 보기 드물게 화가의 개성을 강조하는 이론이었고 동양의 여러 화론들 중에서도 가장 체계적이고 심오한 내용을 담고 있어 많은 학자들의 관심을 샀다. 그 화론의 중심 개념은 ‘일획’으로 다수의 연구가 일획의 의미를 밝히는 것에 집중되어왔으며 다양한 관점에서 일획의 의미들이 도출되었다.

그러나 많은 선행연구자들은 석도의 선승이라는 신분적 특수성을 고려하지 않고 당시의 시대배경과 그에 따른 외부의 사상으로 석도 화론을 연구했다. 이에 본 논문에서는 석도의 생애를 근거로 삼아 선종적 관점에서 일획의 의미를 밝히고 『화어록』의 내용을 살펴보았다.

명 종실의 후손으로 태어났으나 왕조교체기의 혼란 속에서 부모를 잃은 석도는 목숨 구제의 방편으로 불가의 문을 두드렸다. 이후 선학과 예술에 조예가 깊은 여암본월 선사를 스승으로 모시며 그에게서 선의 가르침뿐만 아니라 서화와 시문에도 큰 영향을 받았다. 또한 스승의 영향으로 고서에 몰입하던 공부법에서 산수 자연으로 눈을 돌릴 수 있었다. 자연을 유람하며 관찰하고 경험한 것은 이후 평생 동안 석도 화론의 밑바탕이 되었다.

석도는 선승이자 화가로서 당시의 미술계와 교류하며 고인의 작품을 방작하기만 해서는 진정한 창조를 이룰 수 없고, 고법을 배우더라도 반드시 변화해 자신의 법을 써야 한다고 생각하며 『화어록』 집필의 초석을 쌓아갔다.

석도의 생애에 이어서는 일획의 의미를 고찰해 보았는데, 일획은 일획의 법임과 동시에 모든 속박에서 벗어나 깨달아 가는 과정으로, 일획을 통해 순수한 체험의 경계, 자유로운 창작의 경계에 진입하는 것이 그 목적이다. 또한 일획은 남종선의 ‘누구나 본래의 자성을 깨달으면 성불할 수 있다’는 ‘견성성불’, 즉 자성의 깨달음을 통해 이해할 수 있다. 중생이 자성을 깨달으면 성불에 이르는 것처럼 일획을 깨달으면 모든 진여법성의 상이 드러나는데, 깨달는 방법은 자연의 관찰이다.

자연의 관찰을 통해 가능태로 잠들어 있는 나의 일획을 계도시키는 데 중요한 것은 ‘나’의 개념이다. 여기서의 ‘나’는 개별적 자아의 나, 소아가 아니라 불교에서 말하는 ‘대아’이며 불성이고 깨달은 사람으로서의 나다.

일획은 남종선의 ‘불이’를 특성으로 하는 ‘불이의 법’이며 모든 분별지를 떠나

깨닫는 것으로 일획의 이치를 체득할 수 있다. 석도는 이를 위해 초월을 강조하고 불교의 ‘무념’을 강조했다.

『화어록』은 전체 18장으로 구성되며 「일획장」에서 일획을 깨닫는 것과 그 중요성, 의미를 논하고 이어지는 장에서 부터는 일획의 속성과 일획의 실천, 실천 완료 후 이를 향수하는 과정까지를 다루고 있다. 석도 화론의 진정한 의미는 『화어록』 전체를 총괄하여 볼 때 얻을 수 있는 것이므로 일획의 의미에 대해 고찰한 이후 『화어록』에서 드러나는 일획의 실천에 대해 살펴보았다.

석도가 말하는 법의 진정한 의미가 무엇인지 「요법장」을 통해 살펴보았는데 그가 말하는 법은 일획의 법으로 기존의 고법, 기법들을 초월한 자유로운 창작의 세계를 실현하는데 목적이 있다. 일획의 법을 얻으면 일반적인 법에 의해 발생하는 법의 장애가 사라지고 자연스럽게 그림에서도 장애가 사라져 화가는 자신의 개성을 발휘한 자유로운 창작을 할 수 있게 된다. 그러나 세상에 법이 없으면 한정이 없어 유위의 세계에 있는 회화도 성립할 수 없다. 그래서 석도는 법을 부정한 것이 아니라 초월하여 변화시키라고 말했다. 「변화장」에서는 고법을 배움의 도구로 삼아서 이를 발판삼고 새로운 상황을 맞이할 때마다 변화시켜 나의 법을 사용하고 이로써 창조를 이룰 것을 논했다.

마지막으로 일획을 통해 창작과정을 전개해 나갈 때, 그 완성지점에 다다르면 화가는 속세와 멀어지며 그림이 완성된 순간 잠시 동안 성인의 경지에 들게 된다. 본(本)과 말(末)으로써 논해지던 도와 예술이 석도에 이르러 동등한 위상을 차지했으며 이는 바로 나로부터 시작되는 주체적인 예술행위다.

석도에 대한 다양한 선행연구는 그만큼 다양한 결과를 도출했다. 석도의 일획은 회화의 조형적 선이나 우주 만물의 도 등으로 해석되었고 문장과 논리구조의 유사성에 기인해 양명학이나 노장사상의 영향으로 연구되었다. 그러나 석도의 생애를 근거로 하였을 때 그의 화론은 선종의 입장에서 논하는 것이 가장 타당하며 또한 석도가 결국 추구한 것이 모든 집념으로부터 벗어난 자유로운 창작과 노년의 세계임을 고려할 때 해탈법문에 이르고자 하는 선사의 목표와 다르지 않다고 하겠다.

기존의 연구들은 석도화론의 핵심이 되는 「일획장」과 「변화장」만을 중점적으로 살피며 일획의 의미 도출에서 그치거나 서화분석에 중심을 두었는데, 본 연구는 일획의 의미도출에 이어 이후 이어지는 『화어록』 각 장들을 통해 이 일획이 실제 창작과정에서 어떻게 실천되는지를 살핌으로써, 일획의 철학적 의미와 예술론적 의미를 모두 고찰했다. 또한 선(禪)과 예술이 깨달음을 통해 서로 상통한다는 선종미학에 기인해 기존 국내연구에서 주목받지 못했던 선종의 입장에서 석도 화론을 분석함으로써 깨달

음을 통해 일획을 해석했다는 차별성이 있다.

석도는 다양한 사상의 영향을 받았고 그것이 고스란히 『화어록』에 묻어있지만 그는 모든 속박으로부터 벗어날 것을 주장했던 것처럼, 각 사상의 장점을 취합하고 이를 자신만의 법으로 자유롭게 변화시켜 사용했다. 그는 『화어록』 전체에서 일관되게 자신의 법을 세울 것을 강조하며 화가의 개성을 긍정한다. 의고주의에 빠져있던 당시의 화단에서 이런 석도에 대한 비난의 목소리도 높았지만 그는 자신의 길을 개척해 나갔으며 그의 개성의 표출은 양주팔괴를 통해 중국 미술의 근대로 나아갔다. 또한 변화와 창조로써 전통과 현대를 대하는 그의 태도는 우리가 왜 삼백여년이 지난 지금까지도 그의 화론은 연구하는지를 설명해준다.

현재까지 석도는 많은 학자들에게 연구 되었지만 같은 관점에서 해석하였더라도 그 결과는 다양하게 도출되었다. 이것은 그의 화론이 지나치게 많은 내용을 품고 있다고 해석할 수도 있지만 오히려 이런 다양한 각도의 접근들이 그의 화론을 더욱 풍성하게 한다.



## 참 고 문 헌

### 원전

李麟, 「哭大滌子」, 『虯峰文集』 卷7, 清, 康熙刻本.

『老子』 第28章.

『老子』 第42章.

「入不二法門品」, 『維摩經』 (大正藏38)

「般若品」, 『六祖壇經』 (大正藏48)

「護法品」, 『六祖壇經』 (大正藏48)

### 제화시

石濤, 《山水冊》 12幀, 1707.

石濤, 《花卉冊》 10, 1697.

石濤, <黃山圖>, 1667.

石濤, <搜盡奇峰打草稿>, 1691.

### 단행본

中村茂夫, 『石濤-人と藝術』, 東京: 東京美術, 1985.

敏澤, 『中國美學思想史』, 濟南: 齊魯書社, 1989.

蘇營敏, 『石濤畫語錄美學思想研究』, 北京: 中國社會科學出版社, 2001.

徐復觀, 『石濤之一研究』, 臺北: 學生書局, 1982.

吳冠中, 『我讀石濤畫語錄』, 鄭州: 大象出版社, 2010.

葉朗, 『中國美學史大綱』, 上海: 上海人民出版社, 1985.

朱良志, 『石濤研究』, 北京: 北京大學出版社, 2017.

韓林德, 『石濤與畫語錄研究』, 南京: 江蘇美術出版社, 1989.

賀志朴, 『石濤繪畫美學與藝術理論』, 北京: 人民出版社, 2008.

갈로, 『중국회화이론사』, 강관식 역, 돌베개, 2010.

계환, 『중국불교』, 민족사, 2014.

김용옥, 『석도화론』, 통나무, 1992.

동경대 중국철학연구실, 『중국사상사』, 조경란 역 동넉, 1992.

리쩌허후, 『화하미학』, 조송식 역, 아카넷, 2016.

미야자키 이치사다, 『중국통사』, 조병한 역, 서커스출판상회, 2016.

북경중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실, 『간추린 중국미술의 역사』, 박은화 역, 시공사, 1998.

저우스펀, 『중국화인열전-석도』, 서은숙 역, 창해, 2006.

정성본, 『선의 역사와 사상』, 불교시대사, 1999.

정은주, 『육조단경, 사람의 본성이 곧 부처라는 새로운 선언』, 풀빛, 2010.

제임스 캐힐, 『중국회화사』, 조선미 역, 열화당, 2002.

조송식, 『산수화의 미학』, 아카넷, 2015.

주량즈, 『미학으로 동양 인문학을 꿰뚫다』, 신원봉 역, 알마, 2013.

지순임, 『중국화론으로 본 회화미학』, 미술문화, 2005.

최창연, 「명조의 통치체제와 정치」, 『강좌 중국사Ⅳ』, 지식산업사, 1989

양신 외 5인, 『중국 회화사 삼천년』, 정형민 역, 학고재, 1999.

오경태, 『선의 향연』, 이기영 외 3인 역, 동국역경원, 1993.

유경화, 『중국고대화론유편 제1편:범론3』, 김대원 역, 소명출판, 2010.

이문규, 『고대 중국인이 바라본 하늘의 세계』, 문학과지성사, 2000.

타마키코 시로오 외 8인, 『중국불교의 사상』, 정순일 역, 민족사, 1989.

한정희 외 3인, 『동양미술사』 상권, 미진사, 2009.

한정희, 최경현, 『사상으로 읽는 동아시아의 미술』, 돌베개, 2018.

## 학위논문

김길환, 「육조단경의 선사상 연구」, (동국대학교 대학원, 석사학위), 2007.

박정영, 「석도의 일획론과 화교선 일치」, (중앙대학교 대학원, 박사학위), 2016.

- 백윤수, 「석도 예술 사상과 그 양명학적 배경에 관한 연구」, (서울대학교 대학원, 박사학위), 1996.
- 변길현, 「석도 일획론의 법과 변화에 대한 연구」, (홍익대학교 대학원, 석사학위), 2005.
- 이민경, 「고과화상의 화어록에 나타난 선사상 연구」, (동국대학교 대학원, 석사학위), 2012.
- \_\_\_\_\_, 「석도화상의 일획사상 연구」, (동국대학교 대학원, 박사학위), 2015.
- 이용태, 「남종의 선사상 연구」, (동국대학교 대학원, 박사학위), 2017.
- 임윤식, 「석도의 일획론에 관한 연구」, (성균관대학교 대학원 석사학위), 2010,
- 장선아, 「석도 화론의 생성론적 특성 연구」, (성균관대학교 대학원, 박사학위), 2013.
- 황연섭, 「석도 회화미학사상의 양명심학적 연구」, (성균관대학교 대학원, 박사학위), 2015.

#### 학술논문

- 羅勇來, 「佛敎哲理與石濤畫語錄」, 『美術研究』 第2期, 1993.
- 吳冠中, 「一畫之法與萬點惡墨關於<石濤畫語錄>」, 『我讀石濤畫語錄』, 榮寶齋出版社, 1996.
- 悟蠡甫, 「論國畫線條和“一筆畫”·“一畫”」, 『中國畫論研究』, 北京大學出版社, 1983.
- 張燕, 「也說‘一畫’-我讀石濤<畫語錄>」, 『美術研究』 第2期, 2003.
- 張長虹, 「60年來中國大陸石濤研究綜述」, 『石濤研究』, 朵雲 第56集, 上海書畫出版社, 2002.
- 成亞軍, 「石濤一畫理論所蘊涵的道」, 『新鄉學院學報(社會科學版)』 第4期, 2010.
- 김백균, 「明末淸初 ‘畫’ 에 대한 새로운 인식」, 『美術史學報』 제23집, 美術史學研究, 2004.
- 김응학, 「석도 회화창작 三法論의 예술경계」, 『동양철학연구제71집』, 동양철학연구회, 2012.
- 박효은, 「석도의 1696년작 《淸湘書畫稿》에 구현된 시화의 경계」, 『美術史學』 제

- 21집, 한국미술사교육학회, 2007.
- 이찬훈, 「선종미학 연구」, 『철학연구』 제99집, 대한철학회, 2006.
- 장선아, 「석도의 혼돈의 미학」, 『철학사상문화 제20호』, 동서사상연구소, 2015.
- \_\_\_\_\_, 「석도의 심(心)의 미학」, 『동양예술 제40호』, 한국동양예술학회, 2018.
- 조송식, 「청초 석도 화어록의 일획에 대한 의미, 그 연구사적 고찰 및 특징」, 『미학』 제73집, 2013.
- \_\_\_\_\_, 『도의 체득과 회화적 실천, 그리고 자득』, 「미학·예술학연구 38집」, 한국미학예술학회, 2013.