



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권으로부터 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](#)

고기패(高其佩)의 회화와 회화론 연구

A study on the art of Gao Qipei
and on his theory of Art

2006년 2월 24일

조선대학교대학원

미술이론 및 행정학과

양 윤

고기패(高其佩)의 회화와 회화론 연구

지도교수 조 송 식

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함

2005년 10월 일

조선대학교대학원

미술이론 및 행정학과

양 윤

양 윤의 석사학위 논문을 인준함

위원장	조선대학	교수	인
위 원	조선대학	교수	인
위 원	조선대학	교수	인

2005년 12월 8일

조선대학교대학원장

목 차

ABSTRACT	ii
제1장. 머리말	1
제1절. 연구 목적 및 대상	1
제2절. 본 연구의 방향과 구성	2
제2장. 청대(清代) 전기 회화의 전개와 고기패	5
제1절. 청대 전기 회화의 전개	5
제2절. 고기패의 생애	8
제3장. 고기패의 지두화	11
제1절. 지두화의 유래	11
제2절. 고기패 지두화의 예술론적 특징	17
제3절. 고기패 지두화의 기법적인 특징	22
1. 운지법(運指法)	22
2. 용묵·용색(用墨·用色)	25
3. 용지와 낙관(用紙·落款)	28
제4장. 고기패의 회화 세계	32
제1절. 산수화(山水畵)	32
제2절. 인물화(人物畵)	37
제3절. 영모화(翎毛畵)	42
제4절. 화목화(花木畵)	51
제5장. 고기패의 계승자 및 후대 영향	56
제6장. 맺음말	68
참고문헌	72
도판목록	75
도판	77

ABSTRACT

A study on the art of Gao Qipei(高其佩) and on his theory of Art

YANG, YUN

Advisor : Prof. Cho Song-sik

Department of Art theory & Administration

Graduate School of Cho-sun University

The purpose of this thesis is to examine the art theory of Gao Qipei(高其佩) thorough analysis of his grandsons Gao Bing(高秉) writings, *Treatise on Finger painting* (指頭畫說). I have especially payed attention to the concept of 'xieyi' (寫意, express the idea), and was able to observe the art theory of Gao Qipei as consisted of two kinds of concept, this is, the artistic and methodological.

Originally initiated by Zhang Zao(張皞 8c) of the T'ang dynasty in about the eighth century A.D. the finger painting was at a standstill during the Song, Yuan and Ming dynasties. In the Ch'ing dynasty, however, it was developed full-fledged by Gao Qipei.

Gao Qipei, the representative painter of finger painting, showed two characteristics in his finger painting, which are evident when meridian his works and *Treatise on Finger painting* by Gao Bing. First, Gao Qipei finger painting was connected with the element of Che-School(浙派) in the daring inking, strong expression and peculiar composition of drawing which omitted the background to emphasize the object. Second, it was linked to the Southern Literati painting style in a broad sense, since it attached more importance to *xieyi* rather than representation.

Followers of Gao Qipei artists who, fascinated by his technique and originality, embarked on their own experiments with finger painting or developed Gao Qipei's innovatory compositions and themes. There were dozens of these followers, some of whom are ranked among China's greatest painters. They fall into a number of categories. First there is the direct Gao Qipei 'school'-his son, grandsons, nephew Li Shizhuo(李世

倬) and great-nephew by marriage Zhu Lunhan(朱倫瀚) were more important and original painters. Secondly there are the painters known as the 'Eight Eccentrics of Yangzhou' a generation younger than Gao Qipei. From an art-historical point of view, Gao Qipei's followers from the circle of the 'Eight Eccentrics of Yangzhou' are the important. Painters such as Luo Qing(羅聘), Gao Fenghan(高鳳翰), Zheng Xie(鄭燮) and Li Shan(李鱣).

Although the heyday of Chinese finger painting was in the eighteenth century, the art form was still being practised in the nineteenth. Finger painting were poorly represented in the twentieth century before 1975. The most important of them was Pan Tian-shou(潘天壽).

One of the most fascinating aspects of Chinese finger painting is its dissemination in East Asia. The fact that Japanese Ikeno Taiga(池大雅) has produced a large number of finger painting is in itself ample justification for embarking on a study of this art form, should one feel that the art of Gao Qipei, Luo Qing and Gao Feng-han were not sufficient reason. Finger painting enjoyed a brief heyday in eighteenth century Korea, too. Painters such as Chông Sôn(鄭澈), Shim Sa-jông(沈師正), Kang Se-hwang(姜世晃), Ch'oe Puk(崔北) and Yun Che-hong(尹濟弘) have lifted us finger painting with a distinctively Korean favour.

Gao bing's *Treatise* distinguishes three phases in Gao Qipei's painting: the sparse, spiritual works of his youth; a mature middle phase in which every conceivable style is represented; and a phase of well-seasoned power towards the end. This classification is however too vague and stereotype to be of any real value. For now, all that can be said of Gao Qipei's development as a painter is that he obviously experimented with the possibilities of finger painting in his early work, worked in a virtuoso technique in the ensuing years and that the period around 1710 is marked by a concentration of works of sublime artistic quality. It would be premature to place his undated works in chronology with the dated ones. Looking at Gao Qipei's output as a whole, one is struck by an overriding impression of vigour. There is too much energy in his work for a literati painter.

Key words— Gao Qipei(高其佩), *Treatise on Finger painting*(指頭畫說), *xieyi* (寫意'express the idea').

제1장. 머리말

제1절. 연구 목적 및 대상

지두화란 일반적으로 붓을 제외한 손이나 발, 나뭇가지, 바늘 등을 다양하게 사용해서 그리는 그림이나, 이차적 매개체를 사용하지 않고 손으로 직접 화면에 대고 그리는 그림을 지칭하는 용어이다. 이는 붓을 사용하는 정통적인 동양화 毛筆화법의 측면에서 보면 대단히 파격적인 기법이라고 할 수 있다. 좀 더 의미를 좁히면 語義 그대로 손으로 그리는 것을 뜻하는데 때로는 指畫라고도 한다.

이렇듯 붓이라는 도구에 의지하지 않고 손을 직접 화면에 대고 그린다는 것은 동양화의 정통적인 毛筆화법에 어긋나는 파격적인 행위에 속할 수 있다. 그러나 지두화는 기존의 전통적인 필선에서 벗어나 독창적이고 새로운 미감을 표출해내는 데 보다 더 적합한 화법이라고 할 수 있다.

정통적인 모필화법과 지두화의 미학적 차이는 지두화가 모필화법보다 더 직접적으로 자신을 표현할 수 있다는 것이다. 그렇기 때문에 이 지두화는 정통적 문인화에서 강조되는 寫意표현과 더 밀접한 연관을 갖는다. 따라서 지두화와 사의의 관계를 고기패의 회화와 회화론을 통해서 고찰하고자 한다. 왜냐하면 지두화의 발생에 대해서는 여러 가지 학설이 있지만 그것이 본격적인 양식으로 나타나기 시작한 것은 청대 고기패에 의해 시작되기 때문이다. 즉 고기패의 회화와 회화론 연구는 지두화와 밀접하게 관련되어 전개된다고 할 수 있다.

고기패의 지두화에서 가장 중심을 이루는 개념은 寫意이다. 그러므로 고기패의 예술론에 나타나는 寫意를 중심으로 회화에 어떻게 표현되었는지 고찰하되, 이를 그의 종손 고병¹⁾이 저술한 「指頭畫說」을 통해서 이론적으로 살펴보고 이어서 오늘날 전해지고 있는 고기패의 회화작품에서 그 특징과 기법을 살펴보고자 한다. 고병의 「지두화설」은 고기패가 지두화로 그리는 것을 일찍부터 보고 그 일화에 대하여 1734년에 적은 책으로 고기패의 지두화에 대한 해설이 정확한 이해를 제공한다. 이 책에는 고기패가 지두화를 어떻게 창안해 냈으며 어떻게 지두화를 그렸는가. 그리고 지두화에서 강조되는 것이 무엇인가 하는 것을 구체적으로 기록하고 있다.

1) 高秉, 子는 靑疇이고 號는 澤公이며, 만년 號는 蒙叟이다. 遼陽사람으로 고기패의 종손이다. 余紹宋, 『書畫書錄解題』, <作者傳略>, 1931, 『中國畫論類編』에서 재인용.

현존하는 고기패의 지두화 작품은 대단히 적은 편이어서, 고기패의 예술세계를 규정하기는 어렵다. 또한 남종 문인화라는 동시대의 주도적인 화풍에 가리워졌고, 지두화의 미술사적 위치나 특성에 관한 논의가 활발하지 못했던 것이 사실이다. 다만 그를 揚州八怪의 한 사람으로써 논하고 있을 뿐이다. 현존하는 그의 작품은 양주팔괴의 회화적 특성, 즉 개성주의 회화만이 있는 것이 아니라 남종정통과 경향과 당시 청대 궁정화 양식을 포함하고 있다. 특히 청대 궁정화단에 절대적인 영향을 끼쳤던 이탈리아 화가 낭세녕과 교류한 사실도 있다. 이러한 사실에 근거하면 고기패의 예술세계를 이해하기 위해서는 지두화의 형성과 전개에 근본하는 철학적 경향과 사회적인 배경이 논의되어야 할 것이다. 고기패의 다양한 작품 경향과 그 안에서 지두화의 위치를 규명하고 아울러 그 이론적 근거를 살펴 보아야 한다. 그러나 본 논문은 위에서 제기한 제약 제반조건과 기존 논의가 많지 않다는 점 때문에 지두화의 발흥과 진행을 사회문화적 문맥에서 해석해 보는데까지는 이르지 못하였다. 단지 고병의 「지두화설」과 그 현존 작품을 통해서 지두화의 발전과 고기패의 지두화의 특성과 작품 분석을 살펴보려 한다.

제2절. 본 연구의 방향과 구성

본고에서 고기패의 지두화설과 회화작품 분석하기 위해 「지두화설」은 상해미술출판사 『미술총서본』을 주 텍스트로 삼았고, 고기패의 작품은 1992년 Amsterdam Rijksmuseum에서 열린 고기패 전시회를 중심으로 편찬된 *Discarding the Brush: Gao Qipei and the Art of Chinese Finger painting* 을 중심으로 연구를 진행하고자 한다.

먼저 청대 전기회화의 전개양상에 대한 고찰은 정통주의와 개성주의의 양극적 입장이 대립하는 가운데, 문인화의 전통 자체가 뚜렷해지는 당시 회화경향에 대해 알아본다. 당시의 시대적 특수성 속에서 고기패가 어느 정도 영향을 받았으며, 이러한 영향으로 전통적인 화법에 구애받지 않고 손을 사용해서 그리게 되었을 것으로 여겨지기 때문이다. 아울러 고기패의 생애와 교우관계를 살펴본다.

다음으로 고기패의 지두화를 세 부분으로 나누어 체계적으로 살펴볼 것이다. 이를 위해서는 한 부분은 지두화의 기원과 발전 과정을 이해하는 과정이 선행되어야 한다. 따라서 지두화의 기원과 유래, 발전을 각종 畫論書와 문헌사료에 의거하여 고찰해 본다. 두 번째로, 고기패의 예술론에서 가장 중심을 이루는 개념인

寫意가 갖는 의미를 고찰한다. 특히, 고기패가 사용하는 사의 개념에 대한 이해는 4장에서 살펴볼 고기패의 회화세계에 대한 이해를 심화하게 될 것이다. 고기패가 정신세계와 화면을 연결시켜 주는 붓이라는 이차적 매개체(Medium)를 거부하고, 신체 중 감각이 매우 뛰어난 손으로 직접 그린 까닭은 대상의 관찰을 통해 터득된 “意”를 새로운 조형미로 표현해내려는 자율적인 의식에서 비롯된 것이라는 것을 알 수 있었다. 따라서 사의의 개념을 서술하되 크게 세 부분으로 나누어 첫 번째는 사의화의 전개를 알아보고, 두 번째로 고기패가 사의를 표출하기 위해 어떠한 태도로 작품에 임했으며, 세 번째는 寫意와 形寫의 관계를 알아 볼 것이다.

고기패 지두화의 기법적인 특징을 「지두화설」에 실린 내용을 중심으로 運指法, 用墨·用色, 用紙·落款의 쓰임에 등에 대해 분석해 보고자 한다.

고기패의 회화세계에서는 그의 지두화의 기법적인 특징과 寫意를 기반으로 하여 발전할 수 있었던 예술론이 실제 작품에 어떻게 반영되었는지 이를 다시 네 부분으로 나누어 山水·人物·翎毛·花木類로 파악하고자 한다. 그리고 고기패 창작의 목표이자 이상으로 상징하고 있는 독창적인 회화사상 ‘사의’ 어떻게 표현되었고, 또한 그가 가장 존경하고 애호한 청대화가인 석도와 팔대산인 회화사상이 어떻게 수용되어 작품에 나타는지 분석하고자 한다. 그 결과 산수화에서는 절과적인 측면, 남종화풍인 측면, 궁중화원들의 정통적 양식을 따르게 되며, 이는 고기패 회화사상에 어떻게 양식적으로 정착되어 나타나는지 고찰하고자 한다. 그리고 궁중화가로 활동하던 시기, 낭세녕과의 교류로 고기패 자신의 창작세계에 서양화법이 어떠한 영향을 미치는지 문헌 사료를 통해 개진하고자 한다.

마지막으로는 고기패의 계승자와 후대에 끼친 영향을 살펴보기 위해 현존하는 작품을 작가별로 분석하고자 한다. 지두화의 전성기인 18세기 청대화단을 중심으로, 문하생과 계승자는 누구이며 그들의 작품성향에 대하여 비교하고자 한다. 몇몇 문헌자료의 조사를 통해 가능한 사실들을 나름대로 추정해 보았지만, 이에 관한 해석에 오류와 문제점이 있을 것으로 여겨진다. 아울러 고기패의 추종자들과 양주팔피들을 작품과 작가별로 분석해 보고자 한다. 이 경우 화가들의 생애에 대해서는 필요한 부분만을 서술하되, 고기패 작품과의 영향관계에 초점을 두어 고찰하고자 한다. 더 나아가 19세기 일본과 한국까지 어떻게 수용되고 영향을 주고받고 있는지 간략하게 알아 볼 것이다.

그러나 본고에서 다루어진 작품 외에도 해결되지 못한 전칭작이나 지두화 여부

가 불확실한 작품들이 남아 있으며, 또한 세상에 아직 드러나지 않은 작품도 상당수 산재해 있을 것으로 생각된다. 이러한 작품들에 관하여는 앞으로 면밀한 검토 작업이 이루어져야 할 것이다.

제2장. 清代 전기 繪畫의 전개와 고기파

제1절. 청대 전기 회화의 전개

청대의 회화는 정통주의 대 개성주의, 모방 대 혁신 이라는 양극적 입장이 문인화의 전통 자체 내에서 뚜렷해지고 있었다. 즉 四王吳惲에 의해 원명대의 정통적인 화법이 지속되는 반면, 八大山人(1624-1705), 石濤(1641-1707) 등을 중심으로 개성이 강하고 독창적인 화풍이 성립되어 揚州八怪로 이어지면서 18세기 청초 화단의 지배적인 조류로 형성되어갔다.²⁾ 한편 청을 건국한 만주족은 한족의 우수한 문화에 同和하려는 노력의 하나로서 제왕들이 문화정책에 깊은 관심을 기울였으며, 書畫에 대한 애호도 지대하였다.³⁾

정통주의 명대에 비해 청대에 들어서서 개인 서화수장이 현격히 줄어들어 董其昌이 제시한 名家의 양식적인 화법의 宋元古畫를 참고해야 했으나 여러 가지 어려움이 따랐다. 따라서 대부분의 화가들은 특권계급에 속하지 않고는 古畫를 접할 기회가 드물게 되었다. 화보의 필요성이 그 어느 때보다 더욱 요청되는 시대였으며 더욱이 판화기술의 발달과 더불어 화보에 대한 수요자도 급증하였다.⁴⁾

더구나 미술품에 대해서 적극적인 정열을 가진 고종(건륭제:乾隆帝 1736-1795)에 이르면 미술품의 수장은 거의 궁중으로 흡수되어 민간에서 고서화 내지 명화는 직접 감상할 기회가 드물게 되었다.⁵⁾ 때문에 이러한 점이 「畫譜」의 필요

2) J. 캐힐, 『中國繪畫史』, 열화당, 1985, pp.221-271. 인용.

3) 俞劍方, 『中國繪畫史』, 商務印書館, 1980, 臺北: 華正書局. 下冊, p.157-161. 재인용.
청대 제왕들은 宋의 徽宗처럼 그림에 일가를 이루었다고 볼 수 없으나, 墨翰을 즐겼다. 예를 들어 聖祖(1663-1772)는 재위기간 61년 동안 스스로 많은 그림을 그렸고, 동기창의 그림 수집에도 관심을 보였다. 그리고 감상에 밝았던 高宗(1736-1795)은 수십 년에 걸쳐 모은 서화를 정리해서 「秘殿珠林」과 「石渠寶笈」등 책으로 편찬하였다. 仁宗(1796-1820)이 후부터는 내우와 외란이 심해져 이전에 미치지 못했으나 역시 제왕들은 筆墨을 좋아했다. 이렇듯 제왕들의 서화에호 정책은 당시 사회에 영향을 미쳐 청대화가로 기재되었던 인물의 수가 5,6천명에 달하였다고 한다.

4) 남중정통과의 정신적 영수였던 동기창은 고서화수장가이며 감식가로 명말 회화의 막강한 영향을 끼쳤다. 그의 영향력은 서화수장가들과 교류로 명 중기이후 蘇州를 중심으로 한 강남지역에 개인서화수장가가 많았음에 따라 이들을 통한 화가와 문인들간의 상호교류가 吳派흥행의 원인과도 맥을 같이 하는 것이 되었다. 單國霖, “吳門畫派綜述”, 『中國美術全集』, 1989, 회화편 7. 명대회화 中, p.8.

5) 古原宏伸, “清時代の繪畫”, 『中國の美術』 3. 繪畫編, 東京:大修館, p.156. 참조.

성을 더욱 공고히 하게 되었고, 바로 이러한 시대적 요구에 의해 「芥子園畫傳」⁶⁾ 발간된다.⁷⁾ 이것은 고인(古人)을 스승으로 삼는 데 있어서 “고인의 마음을 배우는 것(師古人之心), “고인의 자취를 배우는 것(師古人之迹)”⁸⁾에 주력한 결과라고도 볼 수 있다.

또한 청대 四王 이후의 문인화는 모방으로부터 시작하여 변화로 나아갔고, 창조 의 길을 모색하는데 있어서 단지 필과 묵의 취미 위에 머물렀을 뿐 자연의 조화를 스승으로 삼는 가장 기본적인 노력을 이어 가는 데에 있는 것이다.⁹⁾

이후 자신의 감정을 솔직하고 진지하게 표현하려는 창작 활동이 활발하게 전개 되었다. 명대의 강한 복고적 경향에 반대하여 개성주의적인 성향을 보인 사람으로 명대의 徐渭, 청대 石濤, 八大山人, 弘仁, 龔賢 등을 들 수 있다. 석도는 『畫語錄』을 통해 반복고적인 입장을 분명히 하였으며, 그의 그림에는 방고회화의 흔적이 보이지 않는다.¹⁰⁾ 이들은 과거 대가들을 모범으로 하여 하나의 전형을 만들고 맹종하는 화풍에 반대하여, 자신의 내부에 있는 감정에 따라 솔직하게 그려야 한다고 주장하였다.¹¹⁾ 문인화에 있어서는 예술가의 감정을 의식하면서 이것을 그들의 학문과 수양을 통해 훨씬 세련된 방식으로 절제하여 표현하고자 한다. 고기패도 이러한 성향을 강하게 보이며 지두화라는 개성주의 화법을 발전시키게 된다. 이와 같은 시대적 배경 하에서 청대 회화는 더욱 풍부하고 다양한 양상을 띠었고 지두화도 성행하면서 발전하게 되었다.

예술가에게 있어 표현행위란 곧 예술가 자신의 사상이라고 생각해도 좋을 것이다. 이와 같은 당대 문화계의 흐름 속에 고기패는 팔대산인과 석도의 사상과 화풍에 깊은 영향을 받는다. 이런 영향은 고기패의 指畫에 그대로 나타난다. 산수화에서는 실제 사생을 강조한 석도의 양식이, 영모화나 화조화에서는 팔대산인의 자유분방하고 활기찬 필묵법과 절묘한 장법이 고기패 창작활동에 영감의 원천이

6) 개자원화전은 청대 희곡자인 李漁, (1611-1680)가 산수를 사랑하나 직접 그리지 못하는 사람을 위해 산수를 그리는데 필요한 형식을 만들어서 이것을 보고 누구나 그릴 수 있도록 하여 스스로 그린 산수화로 臥遊의 즐거움을 누리게 하고자 한데서 성립되어 발전한다. 개자원화전은 동기창의 남북분종론 제창 이후 간행된 그 시대의 경향인 남종문인화의 성격을 많이 갖춘 화보이다. 따라서 청대화단에서 남종문인화의 선풍과 함께 개자원화전은 중요한 화보중의 하나가 되었다.

7) 古原宏伸, “南宗畫派の成立と明代に於ける展開”, 『中國文化?書』 7, 藝術, p.141. 참조.

8) 葛路, 강관식(譯), 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1989, p.408. 참조.

9) 서복관, 권덕주 외 譯, 『중국예술정신』, 동문선, 1990, p.221.

10) 한정희, 「中國繪畫史에서의 복고주의」, 『미술사학』 V. 참조.

11) 백운수, 「개성주의 예술의 개념과 성립」, 한국 미학회, 1995, 『미학』 20집.

되었으며, 즉흥적이면서도 파격적인 화면 구성과 과감한 여백경영을 그대로 보여 준다. 무엇보다도 팔대산인은 대필과 수묵을 이용하여 사의를 묘사하기 좋아했기 때문에 고기패 그림의 풍부한 밑거름이 되었고, 이러한 화풍은 후에 옛 화풍을 혁신하고 새로운 화풍을 과감히 창조하는 양주팔괴로 이어진다.

제2절. 고기패의 생애

고기패의 생애를 조망하되 그가 살았던 청대 전기 회화의 전개 속에 고기패의 위치를 서술한 뒤, 그의 예술적인 독창성을 함양하고 유지할 수 있었던 직위의 변화를 자아냈던 외부 환경적 요인을 살펴보는 작업은 그의 예술적 사상을 연구하는 데에 적절하고도 유의미한 시발점이라 할 것이다.

고기패는 1662년(강희1년) 만주, 遼陽, 建昌에서 태어나 1734년(73세) 8월에 숨을 거둔다. 字는 韋之 또는 韋三이고 號는 且園, 且道人, 南村 등이며 謚號는 恪勤公이다. 벼슬이 형부시랑(刑部侍郎)¹²⁾에 이르렀고, 청대 전성기라 할 수 있는 강희·옹정 년간에 활동하였다. 山水, 人物, 花木魚, 鳥獸 등을 손가락 가는대로 그렸는데 정묘하지 않은 것이 없었고, 그의 필화 역시 훌륭하다고 전하나 남아 있는 것은 많지 않다.¹³⁾

고기패는 高天爵¹⁴⁾의 5번째 아들로 아버지의 공이 인정되어 1692년(21세)에 張安에 있는 蘇州, 宿州의 책임관으로 지명되었다. 1686년(25세) 어머니가 돌아가시자 집으로 돌아왔고, 1693년(32세)에 雲南, 서쪽지방 耀州의 책임관이 되었다. 1697년(36세) 수도로 돌아오라는 명을 받고 노동부 차관이 되었으며, 1705년(44세) 절강성의 溫州의 책임관을 맡았다. 1712년(51세) 5월 고기패가 소금감사관의 대행이었을 때 소금세의 결손이 밝혀져 정부로부터 해임되었지만 1715년(54세) 바로 복직되어 사천성의 영인(永仁)의 책임관으로 임명되었다.

다음, 1720년(59세) 8월 그는 사천성의 감시감독관이 되었다. 1723년(62세) 2월에 고기패는 다시 수도로 불러들여졌고, 법무부를 돕는 왕실화원의 장관직에 올랐다. 1724년(63세) 첫 번째 달에 그는 군대의 총지휘관으로 임명되었고, 형부시랑의 직은 그대로 유지했다. 1725년(64세) 3월에 고기패와 Shi Yizhi의 차관

12) 刑部侍郎: 六部の 당관으로 법무부 수비업무를 담당한 자.
日·中民族科學研究所, 『中國歷代職官辭典』, 1980, p.129.

13) 溥金伯, 『國朝畫識』, 규장각 중국도서, 19 C, 卷 9.
秦祖永, 『桐陰畫論』, 二編, “高其佩條.”
鄭旭, 『中國繪畫全史』, 臺灣:中華書局, 1996, 앞 글, pp. 518-519.

14) 고천작(高天爵)은 당시 山棟高苑知見, 河南信陽, 湖南長沙知府, 江西建昌知府를 지냈다.
지부는 唐代 수도 및 부도시의 부명을 지어서 이름을 지었다.
張桐瑀, 『影向中國繪畫進程의100位畫家』, 上海: 人民美術出版社, 2004, p215.
日·中民族科學研究所, 앞의 책, pp. 253-254.

은 황제의 명령으로 Nian Gengyao가 차 무역상인들에게 부당하게 세금을 부과하는지의 여부와 그가 사적으로 얻어서 모아놓은 소금을 압수하고, 뿐만 아니라 800명이 넘는 무고한 백성을 陝西省의 河陽에서의 사적인 소금 무역 했다는 이유로 사형을 내린 것을 조사하기 위해 四川省으로 보내졌다. 그리고 그는 모든 사건의 진실을 밝히는데 성공했다.

12월달에 Nian Gengyao가 사천성 우체국장 감사를 실시하게 되었는데 위반행위에 대한 책임은 사천성의 감시감독관이었던 고기괘에게 있었다. 우체국장이 기금의 불법적인 도용을 방지하는 대책을 마련하지 못하였고, 사건을 심문하는 자가 관(Ministry of Civil Appointment)에 사건을 알아볼 것을 제안하는 문서와 상환금에 대한 내용을 작성한 계획안을 보낸 것이 증명되었다.

1727년(66세) 6월, 사전조사기관의 책임관이자 형부의 검찰관인 Pusabao¹⁵⁾ Longkeduo¹⁶⁾로부터 나온 돈을 추적하고 몰수하는 대신 이를 덮어주었다. 또 Pusabao는 Longkeduo가 조상들에게 물려받은 돈의 액수를 허위로 신고한 것과, 그의 위반행위에 비해 배상이라는 형벌은 지나치다며 이를 모두 눈감아 주었다. 그리고는 어떤 밀고자가 고기괘가 이에 관련이 있다고 거짓으로 기소하였다.

고기괘는 의도적인 속임수를 쓰고 서로 도우며 모의했다는 이유로 형부의 Sai'ertu와 형부시랑인 Haishou와 함께 심판을 받았다. 그 결과 斬首라는 형이 내려졌지만 황제의 명에 의해 사면되고, 고기괘는 해고된다. 그러나 바로 총지휘관의 직에 다시 오른다. 1729년(68세) 1월에 그의 행정적 책임 하에 있는 사천성에서 불법적으로 사용한 돈을 상환해야하는 기일을 지키지 못했다는 이유로 그는 직에서 또다시 해고된다. 그리고 1734년(73세) 8월에 숨을 거두었다.

15) Pusabao는 Yinsi(1681-1726)의 아들로, 강희 황제의 8번째 아들이며, 황위를 노리는 주요 인물이었다. 황위계승권에 관한 다툼에서 그는 이복동생인 Yinzhen를 술책을 써서 이겼지만 Yinzhen은 1722년 옹정 황제로써 황위에 올랐다. 황제가 황위에 오르자 첫 번째로 모든 의심스러운 것을 없애버리기 위해 Yinsi의 고위 관직과 지위를 조사하니, 1726년 Yinsi의 닷가의 날이 빠르게 다가왔다. Yinsi는 강제로 자신의 이름을 만주의 망나니라는 의미의 Acina로 바꾸게 되었고, 그해 감옥에서 죽어갔다. 그의 죽음에 대한 공식적인 사유는 구토이다.

16) Longkeduo,(만주 국경지대의 황색기를 내세우고 다니는 군대 비슷한 것이 아닌가 함...)는 Nian Gengyao를 따라 중국 국경의 Yellow Banner(청대 만주 八旗가 있었는데 이는 군대로, 8개로 구분했고, 각 군대마다 깃발색이 달랐음.)의 일원으로 Yinsi 대신 옹정황제가 되는 상황에서 도움이 되는 역할을 하였다. Nian Gengyao와 Longkeduo 둘다 너무 많이 알고 있다는 이유로 후에 제거된다. (유명한 사람들, 페이지 552-554, 587-590)고기괘도 다른 이들에게 알리기 위해 피의자로 조장되어졌다는 거짓고발로 인해 정치적인 함정에 빠지게 되었다. 이런 혐의는 Nian Gengyao(고기괘가 그를 조사하기 위해 사천성에 갔음)에 의해 일으킨 것이고 모두 거짓으로 들어나 자신의 말로 인해 스스로 큰 위협에 빠졌다.

고기패의 일대기는 1676년 모반자인 耿精忠¹⁷⁾의 싸움에서 영웅적인 최후로 죽은 그의 아버지 고천작의 일대기에 추가되어져 있다. 경정충은 1673년과 1681년 사이 청에 대해 반란을 일으켰던 3명의 가신 중 한명이다. 이 일대기는 우리에게 고기패의 관원으로써의 경력과 이로 인한 긴 여행에 관한 몇 가지 것들을 보여준다. 미술적인 발전을 위한 여행도 역시 중요하다.

또한 고기패가 1722년 옹정의 황위계승으로 마무리된 정권싸움의 여파에 어떻게 휩쓸려 들게 되었는지도 설명해 준다. 영웅으로써 그의 아버지의 지위는 그의 생존에 의심할 여지없이 중요한 역할을 하였다. 다른 요인은 1674년 14살의 나이로 3명의 가신 중 한 명인 오삼계¹⁸⁾의 적군의 경계에서 영웅적인 정찰대인 12기사를 이끄는 명성을 얻은 그의 형인 高其位¹⁹⁾때문이다. 고기패와 그의 형이 1726년 황제에게 죽은 자신들의 아버지에게 사후의 높은 지위를 내려줄 것을 요청한 것도 우연의 일치는 아니다.

17) 경정충(耿精忠, ?~1682) 청 초기 武將. 靖南王, 耿繼茂의 장남으로서 아버지의 공로로 우대받다가 1671년 아버지가 죽자 군대와 왕위를 계승하였다. 1673년 廣東의 尙之信이 반란을 일으키자 이에 호응하여 雲南의 吳三桂와 삼번의 난을 일으켰다. 타이완의 鄭經과 연합하여 한때는 위세를 떨쳤으나 청군의 반격을 받아 1676년 항복하였다. 그 후 한동안은 왕위도 빼앗기지 않고, 反淸軍의 진압에 나섰으나, 1681년 반란이 평정된 뒤에 問罪당하여 처형되었다.

18) 오삼계(吳三桂: 1612~1678. 10. 2.) 遼寧省, 僚陽, 衡州(지금의 湖南省), 衡陽. 明末淸初의 무장. 1673년 청이 남부의 반국을 없애려고 하자 오삼계는 경정충·상지신과 함께 삼번의 난(三蕃一亂)을 일으켰다.

19) 고기위(高其位) 고기패의 형으로 당시 文淵閣大學士兼禮部尙書를 지냄. 張桐瑀, 앞의 책, p 215.

제3장. 고기패의 지두화

제1절. 지두화의 유래

붓이 아닌 신체의 일부를 써서 그림을 그렸다는 최초의 기록은 張彦遠의 『歷代名畫記』(841년) 중에 張衡이 발가락으로 駭神이라는 동물을 묘사했다는 것이다. 그러나 그 내용으로 보아 문제가 있다고 생각한다.²⁰⁾

그렇다면 누가 처음으로 손을 사용해 그렸는가. 즉, 지두화의 기원에 관한 규명이 요구되어 진다. 이 점에 대해서는 일반적으로 唐代 張璪²¹⁾를 효시로 보고 있으며, 그 근거는 『역대명화기』 가운데 “장조가 비단위에 손으로 그렸다.”는 기록이 있기 때문이다.²²⁾ 그 내용은

畢宏은 그 당시(唐代) 화가로 이름을 날렸는데 (張璪의) 그림을 한번 보고는 경탄하였다. 장조가 오로지 秃筆을 사용하고 또는 손으로 비단을 그리는 것이 이상스러워서 필평이 누구에게 배웠느냐고 물었다. 장조가 대답하기를 ‘밖으로는 자연의 조화를 배우고 안으로는 마음속에서 얻어낸다’²³⁾ 고 하였다. 이 말을 듣고 필평은 붓을 버렸다.²⁴⁾

20) 張彦遠은 『歷代名畫記』 卷 4, ‘張衡’에 ‘張璪’에 “住寫之(駭神)入潭中不出, 或‘此獸畏人畫, 故不出也, 可去紙筆’ 獸果出, 平子拱手不動, 潛以足指畫獸.” 라고 기록하였다.

그리고 계속해서 「三齋記」에는 진시황제가 해신을 보고 좌우에 그림을 잘 그리는 사람들로 하여금 발로 그리게 했다는 내용과 應召가 지은 「風俗通」에도 공룡반이 물위의 영형을 보고 발로 그렸다는 것을 주석으로 덧붙이고 있다. 그러나 이러한 기록들은 신빙성이 부족하여 오히려 신화에 가까운 것이다. 이외에 손가락과 관련된 기록으로 范曄이 택한 「後漢書」, 第, 十四, ‘馬援傳’ 가운데 “又於帝前, 聚米馬山谷, 指畫形勢” 라는 내용이 있다.

21) 張璪(8세기중반-8세기말) 字는 文通이며, 강소성의 吳郡사람이다. 흔히 張璪員外로 불린다. 글을 잘 지었고 八分(전서와 예서의 중간체)에 능하며, 산수를 잘 그려 三絶이라 불리었는데 특히 松樹는 古今의 特出이라 일컬어졌다. 그는 秃筆을 쓰거나 손바닥으로 그리는 특이한 화법을 사용하였다고 한다. 일찍이 <繪境> 한편을 지어, 그림의 요결을 말하였다고 하나 전해지지는 않는다.

22) 『大漢和辭典』, 東京, 大修館書店, 1956, p.271 참조.
俞劍方, 『中國繪畫史』, 대만: 商務印書館, 1980, 下卷 p.251.
青木正兒, 『青木正兒全集』, 東京:春秋社, 1983, 第 6권, p. 384

23) 張璪의 “外師造化, 中得心源”. 내용은 제3장, 제2절, 고기패 지두화의 예술론적 특징, ‘사의와 지두화’에서 자세히 언급한다.

24) 張彦遠, 『歷代名畫記』, 卷10, 「唐朝下」, ‘張璪’.
“.....畢庶子宏 擅名于代, 一見驚歎之, 異其唯用秃筆, 或以手摸絹素, 因問操所手. 操曰, ‘外師造化, 中得心源’ 宏于是推筆.”

고하여 당시 松石畵로 유명했던 필굉(畢宏, 742-779년 활동)의 눈에 손으로 그린 장조의 행위가 과격적인 것으로 비쳐지고 있음을 알 수 있다. 그런데 장조의 “手摸絹素” 행위는 그가 살았던 8세기 당대 회화사조와 관련되어 있다고 할 수 있다. 즉, 이 시기는 정치·경제적인 안정을 바탕으로 제반예술이 전성기를 맞이하였고 회화분야에서도 커다란 변화가 일어나고 있었다. 그것은 첫째, 수묵화의 본격적인 발전이며, 둘째 당대 이전에는 한갓 배경의 역할에 불과했던 산수화가 하나의 독립된 화재로 대두하게 된 점이다. 그리고 인물·화조화에 비해 형사에 그다지 치중하지 않는 산수화는 특히 수묵의 濃淡변화만으로 기운생동이나 화가의 정신세계를 나타내고자 하였다. 이러한 수묵산수화의 발전 과정에서 일품화라는 또 다른 양상이 출현하게 되었는데, 이 화법은 말뭉기법을 주로 사용해서 자유분방하고 광적인 몸부림으로 간략하게 그리는 것이 특징이었다.²⁵⁾ 여기에서 일품화가들이 광일한 행위를 일삼은 것은 앞서 언급했듯이 화가의 내면세계와 같은 사의적인 면모를 더욱 효과적으로 표출해내기 위한 의도였다고 할 수 있다. 일례로 천보연간(742-755) 강남 일대를 떠돌아다니며 潑墨山水를 잘 그린 王墨²⁶⁾은 술에 취하면 상투를 풀어 頭髮에 먹을 적서 비단에 그리기도 하였으며, 다른 자료에는 왕 목이 먹을 묻혀 발과 손으로 찍으면서 노래도 부르고 호탕하게 웃었다는 기록도 있다.²⁷⁾ 손가락과 발가락에 농담의 먹을 묻혀 山水雲石을 나타내는 등 그 특이한 화법으로 유명한 일품화가이다. 또한 大曆年間(766-779)

25) J. 캐힐, 앞의 책, pp. 9-44.

김호석, 『逸格畵風考察』, 1986, 홍익대학교 석사논문.

鈴木敬, 『中國繪畵史』, 1984, 東京: 吉川弘文館, 上卷.

권덕주, 「중국미술사상에 관한 연구」, 1982, 숙대 출판부, pp. 61-81.

米澤嘉圃, 『中國繪畵史研究』, 東京: 平凡社, 1962, 『山水畵論』, 유검화, 앞 글, 上卷 pp. 89-140.

26) 왕묵(王默 ?-804)·王洽이라고도 쓰나 명확하지 않다. 당나라 德宗 무렵인 8세기 후반에 활약하였으며 項容을 스승으로 소나무·돌·산수를 즐겨 그린 수묵 화가이다. 산수의 형상이나 대기의 변화를 먹으로 표현하여, 뒷날의 潑墨法의 시조가 되었다. 線描를 중시하는 중국 회화사상에서는 당초에 큰 평가를 받지 못하였으나, 宋나라 때에 문인화가 성하게 되자 왕유와 함께 높은 평가를 받았다. 당나라 때의 粗放한 화풍의 창시자로서 주목할 화가이다.

장언원, 『역대명화기』, 卷 10, ‘王墨’條 (왕묵은 이름을 ‘默’ 또는 ‘曄’이라고도 한다.)

“..... 醉侯以頭髮取墨, 抵於見畵.....”의 내용과 유검방(1980), 앞 글, p 112.

“.....脚磨手抹, 或揮或掃, 或淡或濃, 隨其形狀, 僞山僞石, 應手隨意, 條若造化...”라는 기록을 보면 왕묵도 손을 사용한 적이 있음을 알 수 있다. 장조나 왕묵 모두는 생존 연대가 확실치 않고 비슷한 시기에 활동하였다. 따라서 누가 먼저 손을 사용하였는지 순차적인 배열을 정한다는 것은 무리이다. 『역대명화기』에 수록된 화가들의 성명이 대체로 연대순으로 되어있어 장조가 한 세대 앞선 인물일 가능성이 있다. 그러므로 『역대명화기』에 수록된 화가들의 성명이 대체로 연대순으로 되어있는 장조가 한 세대 앞선 인물일 가능성이 있다.

27) Joan Stanley-Baker, *Discarding the Brush: Gao Qipei and the Art of Chinese Finger painting*, Rijksmuseum Amsterdam. 1992, p.20. 재인용.

뜻나라 관리였던 顧某라는 인물도 비단폭 위로 뛰어다니며 먹물을 흘뿌려서 형상을 그렸다는 내용이 「封氏見聞記」에 실려 있다.²⁸⁾

이와 같이 다양했던 당시의 회화동향에서 장조가 어느 정도 영향을 받았을 것이며, 그래서 그는 전통적인 화법에 구애받지 않고 손을 사용해서 그리게 되었을 것으로 여겨진다. 다시 말해, 자신의 정신세계와 화면을 연결시켜 주는 붓이라는 이차적 매개체(Medium)를 거부하고 그가 신체 중 감각이 매우 뛰어난 손으로 직접 그린 것은 대상의 관찰을 통해 터득된 “意”를 새로운 조형미로 표현해 내려는 자율적인 의식에서 비롯된 것이었다고 하겠다. 그러나 『역대명화기』가운데 “唯用秃筆，或以手摸絹素”를 다시 살펴보면, 지두화를 창시한 장조가 오로지 손으로만 그림을 그렸다고는 보기 어렵다. 왜냐하면 이것이 그가 독필을 주로 사용하고 가끔 손으로 그림을 그렸다는 뜻으로 풀이되기 때문이다. 그런데 위의 어구가 시대에 따라 조금씩 다른 의미로 해석되고 있음을 찾아볼 수 있다. 이를테면宋代 『圖畫見聞誌』(1074) 卷5, 장언원에서 “唯用秃筆，或以手摸絹素”라고 하여 독필 사용에 대한 의미를 약화시키고 있다. 또 청대 방훈(方薰, 1736-1799)은 「山靜居畫論」 1780년경) 중에서,

지두화는 장조에게서 기원하였다. 그는 그림을 그릴 때, 혹은 退筆(독필과 유사함)을 사용하거나 혹은 손을 비단 바탕에 문질러서 그림을 완성하였다.(或唯用秃筆，或以手摸絹素).²⁹⁾

고 함으로써 “唯” 자를 “或” 자로 바꾸어 손과 붓을 同家の 의미로 보고 있다.

그러나 「도화견문지」 序에서 『역대명화기』를 근간으로 해서 희녕(熙寧) 7년(1074년)까지의 名人藝史를 더 기록하였다는 사실이 있고, 余紹宋 「書畫書錄解題」(1931)에서 방훈의 「산정거화론」은 각종 화법을 자세히 적고 있으나 前人들의 말을 따르지 않은 것이 많다고 평한 것을 고려해 볼 때, 장조의 ‘손’ 사용에 대한 기록은 장언원의 것이 좀 더 사실에 근거한 것이 아닌가 생각된다.³⁰⁾

지금까지 장조를 중심으로 지두화의 기원 문제를 고찰해 보았는데 그 이후인 송·원·명대에는 지두화로 유명한 화가가 없는 것으로 알려져 있다.³¹⁾ 다만 문헌

28) 古原宏伸, 『畫論』, 東京: 明德出版社, 1982, pp.120-124.

29) 方薰, (1780년경), 「山靜居畫論」, 俞儉崑, 「中國畫類編」, 1984, 上卷, p.240.
“指頭畫起於張璪, 璪作畫或用退筆, 或以手摸絹素而成.”

30) 郭若虛, 宋代, 『圖畫見聞誌』, 北京: 人民美術出版社, 1074, 序文과 해설 참조.
丁福來·周云青 編, 『四部總錄藝術編』, 北京: 文物出版社, 1984, 1冊, p.742 참조.

31) 余紹宋, 「書畫書錄解題」, 1931

기록으로 보아 김봉두와 吳序는 지두화를 그렸을 가능성이 있는 인물이다. 물론 이들 만으로 7세기가 넘는 이 시기를 대변하는 것은 무리일 수 있다. 그런데 원말 명초에 활동했던 김봉두의 경우는 술병과 손을 이용해 그렸다는 일화가 전해지고 있어서 그 내용을 보면,

明初 鑑賞에 뛰어났던 朝廷의 貴人이 福建省을 순안하면서 김봉두의 진적을 사려고 했지만 구하지 못하였다. 그러던 중 하루는 김봉두가 귀인을 찾아왔기에 그림을 청하였으나 응하지 않았다가 그 후 증추절이 되었을 때 김봉두가 술병을 들고 다시 찾아왔다. 그리고는 손을 천천히 먹물에 담갔다가 갑자기 술병 주둥이를 문지르고 손가락에 묻은 나머지 먹으로는 술병의 몸통을 두드린 뒤, 술병을 비단으로 싸서 연못 속에 던져 버렸다. 나중에 貴人이 꺼내어 비단 천을 들어보니 술병 주둥이가 찍혀 만들어진 원은 달과 같아서 그 빛이 아득히 희미하였으며 손가락으로 두드린 데는 중당에 걸어두고 술자리를 벌였다.³²⁾

는 것으로 김봉두가 붓을 전혀 사용하지 않고 묵색으로만 그렸음을 알 수 있다. 그리고 그 내용 중에 그의 “舒手蘸墨，斗抹缶” 행위는 흡수성이 없는 손가락에 먹을 일단 묻히고 나면 빨리 그려야 하는 어려운 측면을 보여주는 것이라고 하겠다.

다음으로 팽운찬(彭蘊璨 1780-1840)의 「畫史彙傳」 오서조(吳序條)에 “又善指頭畫” 라고 기록된 부분이 있는데, 여기에서 비로소 “지두화”라는 용어가 처음으로 등장하고 있다.³³⁾ 그러나 명대(1368-1662)에 생존했던 오서는楷書에 능하였을 뿐, 그림으로는 유명하지 않으며 더욱이 그의 지두화로 전해지는 작품은 없다. 명대에도 손가락으로 그림을 그렸으리라는 것은 충분히 짐작할 수 있는 일이지만, 과연 그 시기에 “지두화”라는 용어가 정립되어 청대와 같이 독특한 회화의 장르로 다루어 졌는지는 확실하지 않다. 그렇다면 이 내용을 쓴 팽운찬이 청대 지두화가 유행했던 무렵에 생존하였던 것으로 보아, “손으로 그리다”는 오서의

“.....歷宋元明，無有以此（指頭畫）專長者.....”
「四部總錄藝術編」（北京：文物出版社），1冊，p.744. 참조.

32) 俞儉華 編，『中國美術家人名辭典』，上海：人民美術出版社，1981，p. 560.

33) 彭蘊璨，『畫史彙傳』，卷 7. 참조.

“吳序 字秀長，樹石俱有深致濃淡，有無極映帶之妙，又善指頭畫。” 이외에 『快雪堂集』에도 “吳序 字秀長，畫楷法，不以畫聞，偶寫樹石，却有深致，濃淡有無之門，極映帶之妙。又善指頭畫。” 라고 실려 있다.

俞儉華 編，『中國美術家人名辭典』，上海：人民美術出版社，1981，p.284. 재인용

경우에다가 후대에 만들어진 “지두화”라는 명칭을 소급시켜 사용하였을 가능성도 고려될 수 있을 것이다. 그리고 明末까지 붓 말고 다른 도구를 사용한 화가의 작품도 전해오고 있지 않다. 당시 몇몇의 작가들이 지두화를 그렸다는 사실 뿐, 그들은 수도 적고 시대도 명확하지 않다. 하지만 17, 18세기 지두화의 발전과 대중성에 영향을 끼친 작가들보다 훨씬 중요한 사람이 있는데 청의 세조이다. 지두화와 관련해서 특히 주목을 요하는 제왕으로 그는 선불교에 심취했고 뛰어난 서예가와 화가였다. 그의 그림은 선불교 전통적인 그림인 유명한 물소그림과 맥을 같이 하고 있다. 墨翰을 좋아한 그는 손가락을 먹에 적서 그 지문을 찍어서 ‘물을 건너는 소’ <攏水牛>를 그린 적이 있었다. 이에 대해 장경(長庚 1685-1761)은 『國朝畫徵錄』(1735)에서 “神肖多姿”하다는 평과 함께 고기괘의 지두화는 세조로부터 비롯된 것이라 하였다.³⁴⁾

여기에서 세조가 그리려는 대상을 지문의 다양한 형태와 목색을 배합시켜 표현하려고 했다는 사실은 참신한 발상으로 간주될 수 있다. 그러나 지문을 찍어 그린 그의 행위가 어느 정도 반복, 지속되었는지 또는 일시적인 것이었는지에 대해서는 더 자세히 알 수 없다. 다만 그의 지위가 一國의 제왕이라는 것을 감안한다면, 용구 면에서 비정통적인 화법에 속하는 지두화를 그리는 화가들에게 자극적 역할을 했을 가능성이 있다고 여겨진다.³⁵⁾

특히 1682년 고기괘의 화첩에 있는 (도-1) <강에 있는 세 마리의 물소>는 1688년 순치의 지두화 소품에 직접적인 영향을 받은 것이 아닌가 한다. 18세기에는 나빙(羅聘)도 비슷한 그림을 그렸는데, 손가락으로 그린 물소그림 역시 순치황제 영향을 받은 또 다른 명백한 예라 할 수 있다.

34) 유검화, 앞 글, 下券, pp.157-158. 참조.

潘天壽, 『潘天壽美術文集』, 北京: 人民美術出版社, 1983, p.4. 참조.

“世祖順治愛新覺羅 能書畫, 間寫山水, 以賜近臣, 得到他畫的人, 珍逾珠貝. 又曾用指頭塗墨, 印他的指紋作渡水牛, 神肖多姿”. 因下評語, 認爲高其佩所擅長的指頭畫, 是併始于順治.

徐有恒(1764-1845)의 『林園經濟志』 ‘遊藝志’, 卷 第四 에도 螺紋으로 淸世祖가 渡水牛를 그렸는데, 意態가 생동하였다는 기록이 실려 있다.

35) 세조(世祖, 1638-1662) 당시 연호는 순치. 본명은 福臨, 복림은 1643년 왕위를 물려받아 1651년까지 통치하게 된다. 세조는 5세에 즉위하여 18년 동안 정사를 다스렸다. 만약에 그가 23세의 젊은 나이로 早世하지 않았다면 지두화 발전에 좀더 촉진적인 역할을 했을 가능성도 있다. 그리고 그의 螺紋指頭畫는 청대 지두화에 하나의 성장 계기를 마련해 준 점에 의미를 둘 수 있을 것이다. 그러나 지두화의 기원을 세조로 보는 長庚의 주장에는 무리가 있다고 여겨진다. 이것은 아마도 『國朝畫徵錄』을 쓴 肅宗23년(1735)에 그가 博學鴻詞 라는 벼슬을 제수 받았던 것으로 보아, 어느 정도 왕조에 대한 과잉충성이 포함되지 않았을까 하는 측면도 고려해볼 수 있을 것이다. (蔣實齡, 『墨林今畫』 卷三, “張浦山傳”, 馮金伯, 『國朝畫識』 卷11. 참조.)

이에 반해서 문헌자료나 전해지는 작품으로 볼 때, 명실 공히 지두화의 대표적인 인물은 고기패이다.³⁶⁾ 그가 처음으로 지두화를 창시한 것은 아니지만, 손가락 사용의 기법이라든지 用墨·用色·印章 등을 체계화함으로써 지두화를 회화의 한 畵目으로 정립시키는 큰 공헌을 하였다.

종손인 고병은 고기패가 지두화를 그리게 된 것을 꿈과 연결시켜 설명하였는데, 그 내용은

恪勤公(고기패) 이 8세에 그림을 배우기 시작해서 화고를 만나면 문득 그림을 그리길 10여 년 동안 대나무 상자 두 개에 가득 찼다. 그러나 그는 20살이 되었어도 스스로 일가를 이룰 수 없었음을 한탄하였다. 피곤하여 잠깐 잠든 사이에 한 노인이 꿈에 나타나 그를 이끌고 토실에 이르렀다. 토실안의 사벽의 벽이 모두 그림으로 그려져 있었는데 이 법을 구하지 않은 것이 없었다. 하지만 오직 물 한 그릇이 있기에 여기에 손을 적서 연습하였다. 잠에서 깨어나 크게 기뻐하였다. 마음으로 알았으나 붓으로는 이에 응할 수 없으니 어찌하랴. 빈번히 고뇌하다가 우연히 토실 안에서 물을 사용한 방법을 기억해내고 먹에 손가락을 담가 그 대략을 모방하였는데 모두 오묘함이 있었다. 손가락 가는 대로 그렸더니 각각 방법이 있더라. 비로써 마침내 붓을 쓰지 않게 되었다.³⁷⁾

는 것으로서 의도적인 과장이 다소 내포되어 있다고 느껴진다. 그 중에 “奈得於心而不能應之于筆”의 語句를 “弱冠卽恨不能自成一家”와 연관시켜 보면, 그가 지두화에 전념했던 이유가 필화에서 獨醒一家할 수 없었던 데에서 기인한 것으로 풀이될 수 있다. 그러나 붓이 표현해 낼 수 없는 손가락만의 장점을 의미하는 것으로 생각해 볼 수도 있다. 이 점에 대하여 운지법에서 언급하기로 한다.

36) 다음과 같은 책에서는 고기패를 지두화의 대표적 인물로 보고 있다.

유경화, 1980, 앞 글.

鄭旭, 『中國畫學全史』, 臺灣:中華書局, 1966, pp. 518-519.

鄒一桂, 『小山畫譜』

James Cahill, 『중국 회화사』, 앞 글.

L. Sickman and A. Soper, *The Art and Architecture of China*, The Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press. 1982.

長國臣 編, 『中國藝術之最』, 北京: 中國旅游出版社, 1986, p.131. 참조.

37) 高秉, 「指頭畫說」

“恪勤公, 八齡學畫, 遇稿輒撫, 積十餘年, 盈二簞。弱冠, 卽恨不能自成一家, 倦而假寐, 夢一老人, 引至土室, 四壁皆畫, 理法無不具備, 而室中空空, 不能模仿, 惟水一盂, 爰以指蘸而習之。覺而大喜, 奈得於心而不能應之于筆, 輒復悶悶, 偶憶土室中用水之法, 因以指蘸墨, 仿其大略, 盡得其神, 信手拈來, 頭頭是道, 職此, 遂廢筆焉。”

제2절. 고기패 지두화의 예술론적 특징

‘사의(寫意)와 지두화’

고기패는 창작에 대하여 독특한 세계를 구축하여 이루었다. 그것은 寫意라는 개념에서 붓이 아닌 손가락을 사용해서 지두화라는 독특한 양식을 표현한다는 것이다.

창작활동을 寓意의 과정으로 설정하였을 때, 창작의 계기가 되는 것은 감정을 정화시키고자 하는 욕구와 현실로부터 벗어나고자 하는 욕구, 두 가지이다. 이를 하나로 합하여 말한다면, 현실의 구속으로부터 벗어나 이상세계를 지향하고자 하는 욕구라 할 수 있다. 그렇다면 고기패의 예술활동이 지향하는 이상세계는 어떤 모습으로 나타나며 표현 했을까? 지금부터 살펴볼 고기패의 예술활동의 모습은 스스로 자신만의 세계를 구성하는 모습이다.

따라서 본 章에서는 ①寫意畫의 전개와 ②고기패가 작품에 임하는 태도 ③寫意와 形寫의 관계 등 네 방면을 통하여 드러나고 있는 고기패 예술론에서 ‘사의’가 갖는 의미를 규명하고자 한다.

첫째, 전통적으로 ‘寫意’란 ‘뜻을 그린다’는 의미로 작가의 창작 측면에서, ‘사의’하는 것은 그림의 소재에 자신의 뜻을 의탁하는 의미로 해석할 수 있는데, 사의로 사물에 마음을 그리는 뜻으로 표현하는 것 보여준다. 이와 같은 태도 역시 자신의 시각으로 대상의 묘사와 마음의 관계에 기인하는 것이다.

그렇다면 사의화는 언제부터 시작 되었을까. 중국회화에서는 매우 오랫동안 사의성과 이상성을 추구하였다. 예를 들면 육조시대로부터 당대에 이르기까지 神仙山水畫가 주류였는데 그 표현은 자연 형태를 이상화하려는 풍격이 약간 엿보였다. 이것은 회화에서 이상성을 추구하려는 노력으로 보인다. 그래서 당 중기 이후는 사의성의 이상주의적 창작이 더욱 추진되었다.³⁸⁾

이로부터 중국회화는 사실성·이상성·사의성의 조화를 이루어 회화의 내용이 극도로 발달 되어 좋은 작품이 나왔다. 사의화는 화북지방의 험악하고 극렬한 기후 풍토를 배경으로 한데 비하여 사의화는 강남의 온화하고 비옥한 기후 풍토를 배경으로 한 그림이며, 사의적 그림을 많이 남긴 북종화는 궁정화가들을 중심으로 한 데 비하여 남종화는 재야파의 비전문적인 문인, 도승이 중심이 되었고, 북종

38) 김중태, 『중국회화사』, 일지사, 1984, p.128. 참조.

화는 왕족, 왕후, 귀족 중심의 장식적 부귀사상의 예술인 데 비하여 남종화는 평민적인 지사와 사대부의 청절한 지조를 표현하는 野逸思想의 예술이며 또 북종화가 강렬한 필치에 의하여 농채 또는 수목을 사용한 사의적 화풍인데 비하여 남종은 유연한 필치에 담채 또는 수묵으로 사의적 화풍이었으며,³⁹⁾ 남종화가 회화만을 위주로 한 중국 전통적인 단일 예술인 데 비해 남종화는 詩·書·畫·檄을 아울러 표현하는 종합예술 이라고 할 수 있다.

중국회화에서 사의성의 회화정신은 원말 사대가 중 한 사람인 예찬의 말에서도 잘 나타난다.

내가 그린 墨竹은 그저 자유롭게 붓 가는대로 그려 구태여 대나무 모양을 그대로 그리지 않고 오직 내 마음 가운데 느낀 것을 나타냈음을 인데 세상 사람들은 내 그림을 보고 실제 대나무처럼 잎이 성하지 않고 말라서 갈대와 같으며 또 줄기가 곧지 않고 구부러져 대나무 같지 않더라도 나는 이를 별로 문제 삼을 필요가 없다.

이와 같은 인용은 겉에 나타난 것보다 내면에 포함되어 있는 보다 깊은 뜻이 더욱 중요한 것이며 이를 실현함에 있어 一般의 관념 속에서 해방되어야만 한다는 사의성의 단적인 표현이라 하겠다. 여기서 사의성의 정신 구조의 맥락은 송대의 소동파가 한 말에서도 잘 설명되어지고 있다.

그림이란 形象을 떠나서 想을 얻는데 있느니 형상을 그대로 그리려함은 어린이들 처럼 유치한 노릇이다.⁴⁰⁾

라는 말은 마음을 그리고 뜻을 그리는 것에 목적을 두고 있는 것이 중국회화의 한 특징이며 寫實과 관념의 형식으로부터의 회화예술의 해방을 말하는 것이다. 그렇다면 고기폐가 붓을 폐기하고 손가락을 사용한 까닭을 무엇일까. 이러한 의문은 고병의 「지두화설」에서 근거를 찾을 수 있게 된다.

손가락을 사용하고 붓을 폐기한 것은 붓으로는 이르기 어려운 것에서 손가락이 그 정신 전할 수 있지만, 손가락이 할 수 있는 것에는 붓이 따를 수 없기 때문이다. 붓은 세밀한 것 잘 하게 하는 것이 많고, 손가락은 사의가 많다. 그러나 붓으로 다

39) 앞의 책. p.144.

40) 령목 編, 『세계미술전집』, 권 16, 平凡社, 1970, p.109.

스리는 그림이 세밀한 것은 철저하게 그릴 수 없으면, 지두화가 그 뜻을 잘 나타내기 어렵다.⁴¹⁾

따라서 고기패도 이러한 고도의 정신성을 통해서 붓보다는 손가락으로 내면의 이미지의 훌륭한邂逅를 무리 없이 표현하여 내고 있는 것이며 물상의 외형을 옮기는데 구애되지 않고 그림의韻致와骨力에 치중하여 형사밖에 있는 그림의 진수를 표현하려는 사의성과 상징성을 강하게 내포하고 있다고 하겠다.

또한 사의는 도교와 선불교에서 자연스러움이나 사물의 본질에 다가가는 것으로 보고 있고 그것은 유교의 해석과는 정반대이다. 유교에서는 관습과 외양이 더 중요하게 여겨지기 때문에 도교의 관점에서 본다면 붓이란 예술가의 내면 깊은 감정을 표현하려는 종이나 비단과 예술가 사이를 가로막는 부자연스러운 장애물이 될 것이다.

사의는 하루아침에 이루어지는 것은 아니라고 고기패는 말한다. 그렇다면 어떠한 방법으로 사의의 경지에 도달할 수 있을까. 이것을 이루기 위해서는 많은 시간적 노력과 정신적 수양 즉 많은 연습과 사상적 이론철학을 배워야 비로써 사의 작가가 될 수 있다고 다음 일단의 글에서도 사의에 대한 동일한 논리가 보인다.

필묵의 일에서는 천부적인 자질과 배움, 후천적 노력과 가슴이 더욱 넓고 커야 한다. 하나라도 부족한 사람은, 더욱이 지두화를 함께 논할 수 없다.⁴²⁾

이렇게 지두화의 결정적 조건으로 사의에 도달하기 위해 제시하면서 그것을 선취적 자질과 후천적 노력의 영역으로 부여한 것은 주목할 만한 주장이다. 인품을 선천적인 것으로 여기고, 예술적 기술은 후천적 노력에 의한 것이라는 문인화 이론을 취하고 있다. 하지만 이것을 배우려는 사람들 가운데 필묵과 학식의 연마를 경시하고 손가락만 움직여 흉내 내려는 사람들로 인하여 지두화법은 한편으로 기교주의적 경향을 띠게 되었다.⁴³⁾ 그래서 인지 고기패의 지두화법을 계승한 화

41) 「指頭畫說」

“用指廢筆者，以筆所難到處，指能傳其神，而指所到處，筆勿能及也。筆多工細，指多寫意，然非筆畫工細之極，指畫不能善寫其意”...

42) 「指頭畫說」

“筆墨之事，天姿篤學力深，而胸襟尤要闊大.... 其天姿學力胸襟，缺一者，不足與言，筆墨尤不足與言指畫。”

가들은 많으나, 청출어람한 자는 거의 없다고 할 수 있다. 다음에서는 좀 더 직접적으로 붓과 손가락의 상호 작용에 의한 심미적 감발 작용에 대하여 언급하겠다. 지두화의 창시자로 볼 수 있는 장조로부터 올라갈 수 있다. 장조가 비단위에 손으로 그림을 그리면서 다음과 같은 이론을 말한다. 그의 이론은 “밖에서는 조화를 배우고 안으로는 마음의 근원을 얻었다. (外師造化, 中得心源)” 이 구절은 화가의 창작과정 중에 반영되는 객관적 사물과 주관적 사상 감정의 연계작용을 개괄하고 있다. ‘밖으로 조화를 배운다(外師造化)’는 것은 화가가 객관적 사물에서 섭취한 창작의 원료로서 화가가 묘사하는 대상에 충실한 것이다. 그러나 단지 이것에만 머물러서는 안되며, 화가는 더 나아가 표현하고자 하는 대상에 대하여 분석하고 연구하여 이를 가공하고 개조해야만 하니, 이것이 곧 ‘안으로는 마음의 근원에서 얻는다(中得心源)’는 것이다. ‘외사造化’와 ‘중득심원’이 유기적으로 결합되어야만 비로소 정확하고 완전한 창작과정이 되는 것이다. 장조 이전에 남조의 姚最는 일찍이 ‘마음으로 조화를 배운다(中師造化)’라고 하였는데, 장조의 이론은 이에서 더 나아가 양자를 전면적인 사상으로 결합시킴으로써 새로운 개념으로 만들었다. 이는 단순히 어구상의 결합이 아닌, 예술창작의 법칙이 심화된 것이었다.⁴⁴⁾

그렇다면 고기괘는 붓으로 그릴 때는 어떠한 태도를 취하는지 알아보자.

붓은 법이 있고, 힘이 있어야 된다. 법은 시작, 끝, 돌리고 방향을 튼, 누르고 꺾음과 같은 것이다. 일부러 조각하지 않아도, 역동적이며 오묘하면 훌륭한 것이다.⁴⁵⁾ 손과정 『서보』의 후폭은 악장의 춤을 출 때에(법도를 벗어나) 미치고 날고 춤춰 팔에서 바람이 나는 것 같은데, 조금도 법도에 맞지 않는 것이 없다. 붓을 움직여 그림을 그리는 것에도 당연히 이와 같다. 그러므로 화가는 반드시 서법을 몰라서는 안 된다고 말한다.⁴⁶⁾

라고 말하면서 손과정의 『서보』에 비유하면서 화가는 반드시 서법을 몰라서는 안 된다고 말한다. 따라서 위의 글을 연결해서 생각해 보면, 고기괘가 필화의 중

43) 余紹宋, 앞 글, 참조.

44) 「곽약허 <圖畫見聞志>에 관한 원문 연구», 장은영, 서울대학교 석사학위 논문, 2002, p 46.

45) 「指頭畫說」
“筆須有法有力 法如起止轉折頓挫 弗矯揉造作 而活潑靈妙乃佳.”

46) 「指頭畫說」
“孫過庭書譜後幅 似樂章之舞跳脫飛舞 腕底風生 無毫髮不合矩度 運筆作畫 亦當如是 故謂畫家必不可不知書法也.”

요성과 서법을 강조한다는 것을 알 수 있다.

고기패는 ‘寫意’에 앞서 자연스레 실험에 접근할 수 있는 정통화풍을 충실히 따랐다. 形寫는 사물의 본질이나 그 내면에 감추어진 사상을 표현하는 욕구와는 부합하지 않았다. 서로 무관한 것이었다. 사의는 도교와 선불교에서 자연스러움이나 사물의 본질에 다가가는 것으로 보고 있고 그것은 유교의 해석과는 정반대이다. 유교에서는 관습과 외양이 더 중요하게 여겨지기 때문이다. 도교의 관점에서 본다면 붓이란 내면 깊은 감정을 표현하려는 예술가의 내면 깊은 감정을 표현하려는 종이나 비단과 예술가 사이를 가로막는 부자연스러운 장애물이다. 예술가의 마음과 그의 예술을 氣라는 흐름으로 이어주는 도구로서의 종이나 비단 당연하게도 손가락으로 그린 지두화는 붓으로 그린 그림과 항상 비교된다. 고병이 적기를

어떤 사람이 붓 대신에 자신의 손가락을 사용할 때, 손가락은 붓이 표현하지 못하는 것을 묘사할 수 있고 붓은 손가락으로 표현할 수 있는 것을 그릴 수 없다. 전문적인 정확성의 측면에서 본다면 붓이 훨씬 우월하다. 반면 손가락은 생각을 표현하는데 더 낫다.

하지만 고병은 또 이렇게 말한다. 붓으로 그린 그림에 이 전문적인 정확성을 완전히 마스터하지 않고서는 손가락이라도 생각을 충분히 표현할 수는 없을 것이다. 고병은 스스로 자신의 기교를 붓 그림과 비교하지만 한 단계를 더 넘어 말하기를 ‘손은 손이 가고자 하는 대로 그냥 놔둬야 한다. 어떤 것에도 이끌리지 않고 있는 그대로. 어떤 이가 손에 먹을 찍으면, 손톱과 손가락 살 부분은 종이에 닿아 그 모양이 자동적으로 눈과 눈 주위를 감싸는 眼窩처럼 보이게 만들어지는데 이것은 붓으로는 절대 할 수 없는 것이다. 일부로 이런 효과를 내는 것은 불가능하다. 하지만 굳이 그가 손가락을 쓰지 않고 붓을 잡는다 할지라도 (화가) 자신의 자아를 잊는다면 가능할 수 있을지 모른다. 자동적으로 그려지는 붓보다는 손가락에서 더욱 자연스럽게 나오는 것이고 그렇게 해서 예술가는 그 즉시 筆畫의 관습에서 완전히 벗어나 진정 새로운 출발을 할 수 있게 되는 것이다. 마치 걸음마를 처음 배우는 아이처럼. 그러나 붓으로 이것이 불가능하다는 이유란 없다. 고기패의 유려한 사의풍의 화첩은 그의 다른 筆畫는 완전히 다른 무언가를 의미하는 것이었다. 남아 전해지는 고기패의 다른 筆畫作(도-37,46,47)등은 노련하고도 예리한 공필(工筆) 스타일로 그려졌고 그도 매우 흠족해하는 것처럼 보인다.

제3절. 고기패 지두화의 기법적인 특징

고기패의 지두화는 다양한 붓의 종류에 비해 손 즉, 다섯 손가락·손톱·손등·손바닥 등을 기본으로 사용하기 때문에 가장 큰 특징이 간단함이라고 할 수 있다. 그러나 손가락으로 그림을 그린다는 것 자체가 용이하다는 의미는 아니며, 오히려 붓과 달리 몇 가지 문제점을 지적할 수 있다.⁴⁷⁾

첫째, 손가락은 흡수성이 없어서 먹물이 흘러내리는 것을 막을 수 없기 때문에 일단 먹을 묻히고 나면 빨리 그려야 한다. 그래서 同治年間(1862-1874) 羅淸이라는 지두화가는 손톱사이에 솜을 넣어 사용함으로써 이러한 단점을 보완하였다.⁴⁸⁾ 둘째, 붓으로는 긴 선과 짧은 선을 자유로이 구사할 수 있으나 손가락의 경우는 먹이 쉽게 마르기 때문에 긴 선을 그리기가 어렵다. 따라서 긴 선을 그릴 때에는 먹물에 손가락을 계속 담가 짧게 그린 선을 잇대어 써야 한다. 이렇게 그려진 선들을 가까이에서 보면 끊어진 듯 하면서도 이어지고 흔들리는 듯 하면서도 자연스러운 느낌을 주는데 이것이 지두화가 지닌 특징 가운데 하나이다. 셋째, 색을 바꾸어 칠할 때마다 손을 닦아야 하는 번거로움이 있다. 또한 붓은 필요에 따라 먹의 농담을 조절해 놓은 뒤 그대로 사용해야 한다. 따라서 먹을 다양하게 표현하는 것이 쉽지 않다.

이러한 어려움이 있음에도 불구하고 고기패 이후 많은 화가들이 지두화를 배우려고 했던 것은 붓과 다른 특성이 있기 때문이라고 생각된다. 그러므로 다음에서는 「지두화설」에 실린 내용을 중심으로 고기패의 운지법·용묵·용색·용지·낙관 등에 대해 분석해 보고 보고자 한다.

1. 운지법(運指法)

고기패의 지두화 실험은 특히 그의 초기 작품들에서 두드러진다. 요녕성 박물관에 소장되어 있는 1682년 <指畫雜畫圖冊>을 보면 지두화 그림의 양이 상당하다. 화첩의 (도-1)손톱과 손가락 끝의 압력을 조합한 기교의 효과를 많이 개발하였고, 두 번째 장에서는(도-2) 절벽 표면의 구조를 만들어 내기 위해 손톱으로 긁어서 표현한 것도 볼 수 있다. 그 후, 고기패는 매우 독특한 방법을 점차적으

47) 潘天壽, 『潘天壽美術文集』北京: 人民美術出版社, 1983.

白也, 『近代文化史論文類』, ‘指頭略傳’, 1971, 學生書局, 1930.

48) 유겸화 編, 『中國美術家人名辭典』, 上海: 人民美術出版社, 1981, p.1506.

로 개발하였다. 초기작보다 훨씬 부드럽고도 체계적인 것이었다. 고기패는 더욱 알기 쉬운 용어로 이런 이야기를 하는데 詩 중 4행⁴⁹⁾이 가장 간결하게 표현이 된 듯싶다.

지두화를 그릴 때 손가락 쓰는 방법에만 치우치면 기계적인 기교에 빠질 수 있다. 그래서 고기패는 그림을 그리려면 우선 마음이 드넓어야 하고 타고난 자질과 배우고자하는 노력이 필요하며 아울러 화법에 대한 이해도 겸비되어야 한다고 하였다.⁵⁰⁾ 이러한 주장은 인품을 선천적으로 여기고, 예술적 기술은 후천적 훈련에 의한 것이라고 규정하던 기존의 문인화 이론을 옹호하는 입장을 보여준다.

이와 같이 기량과 학식의 연마, 필화수련을 바탕으로 이루어진 고기패의 운지법에는 다음과 같은 특징이 있다. 무엇보다도 고기패는 손톱을 가장 많이 사용하였다. 그는 긴 손톱을 이용해 먼저 세밀한 인물·화조를 그리고, 손톱이 조금 닳게 되면 발목산수와 거폭의 병풍, 인물, 용호를 그린다. 그리고 거의 몽땅해진 손톱으로는 사람의 눈동자나 속눈썹을 묘사한다.⁵¹⁾ 그 외에 소폭의 枯柳나 新柳도 손톱으로 나타내는데, 이때 그는 선조(線條)는

그 빠른 것이 바람과 같고, 가늘기는 터럭 같으며, 그 굳셈은 강철 같은 날카롭기가 바늘과 같다.⁵²⁾

고 하여 마치 세필로 그린 것처럼 정밀한 효과가 있음을 보여주고 있다.

다음으로 고기패는 손가락 중에서 무명지와 소지를 주로 이용하였다. 예를 들어 매우 작은 인물이나 화조를 그릴 때는 무명지와 소지를 각각 쓰고, 대폭의 경우는 두 손가락을 동시에 같이 사용하였다. 또 구름과 流水 등의 묘사는 중지(중지)를 병용해서 세 손가락으로 그렸다.⁵³⁾ 무명지만으로는 농묵이나 담묵을 써서 매화꽃

49) 손으로 그림을 그리네

모든 것으로 - 손톱, 살, 손바닥, 손끝으로
손은 시작하나 - 아직은 아무것도 없구나
다 그리면, 내 손은 닳아버리겠구나.

50) 「指頭畫說」

“筆墨之事 天姿篤學力深 而胸襟尤要闊大....畫家必不可知畫法也, 公(高其佩) 運持如寫字.”

51) 「指頭畫說」

“指甲不宜長, 長則有礙于指, 亦不宜禿, 禿則無助于指. 公每先作細畫人物花鳥, 利有甲也. 數幅後, 甲漸禿, 畫潑墨山水及 屏幛巨幅 人物龍虎, 而乘指甲將禿未禿時, 用點數寸許人目, 則肉爲目, 而甲爲眶.”

52) 「指頭畫說」

“小幅枯柳新柳, 則專用指甲, 其急如風, 其細如髮, 其健如剛, 其銳如鍼, 銀鈎鐵畫, 遠弗逮也. 是豈筆之所能 爲者.”

을 표현하고, 細苔는 무명지와 소지를 이용해 쌍점을 찍어 나타냈다.⁵⁴⁾ 한편 손가락 등어리를 사용하는 경우를 보면,

우거진 가시나무와 이끼의 표현은 세 손가락을 함께 붙여 그 손가락 등어리로 그리게 되는데, 淺深濃淡이 혼연히 자연스럽게 이루어져 저절로 울충한 운치가 있다. 나뭇잎을 그리 때도 이 방법을 사용한다.⁵⁵⁾

고 하여 그 용법이 매우 다양한 것을 알 수 있다. 이와 같이 고기괘는 대상의 특징에 따라 손톱과 손가락을 적절하게 사용하였으며, 특히 손톱과 손가락의 관계에 대해서는

손톱이 길어서는 안된다. 길면 손가락에 장애가 되고, 또 손톱이 닳아서도 안된다. 너무 닳으면 손가락에 도움이 되지 못한다.⁵⁶⁾

고 하여 상호 보완적인 것으로 보고 있다. 다시 말해 손톱이 지나치게 길면 손가락을 쓸 때 불편하고, 반대로 너무 짧으면 선이 굵고 연약하게 되어 골격을 발휘할 수 없게 된다. 그래서 고기괘의 도장 중에는 “傳神寫照 在甲肉相羊間 (전신사조는 손톱과 손가락살을 반반쯤 사용하는데 있다)”고 새겨 놓은 것이 있다.

또한 「지두화설」에는 고기괘가 “주먹으로는 扁額大字를 쓸 수 있다. 과거에 어떤 大僧을 위해서 ‘勺庭’ 이라는 두 글자를 쓰고 그 뒤에 손가락으로 ‘高其佩拳書’ 다섯 글자를 적었다.”는 내용이 있다.⁵⁷⁾ 이것은 “고기괘가 小楷體를 배웠고 현판글씨도 잘 썼으나, 그의 지두화가 너무 유명하여 이를 아는 사람이 없다.”고 말한 사실과 연결 지어 볼 때, 그가 지화에도 능하였을 것으로 짐작된다.⁵⁸⁾

53) 「指頭畫說」

“畫極小人物花鳥，無名指小指互用足矣。大幅必是兩指同用。世人以一指模倣大幅 故雖鐵硯磨穿 斷難得彷彿 若畫鉤雲流水 則三指並用 故頭緒似亂而實清 無板滯之病 省修飾之煩。”

54) 「指頭畫說」

“用無名指肚，蘸墨點梅瓣，未放半放者，墨稍濃，全放者，稍淡，信指點去.....細苔用無名指小指，雙點。”

55) 「指頭畫說」

“大叢苔棘，則三指連竝，以指背塔之，淺深濃淡，揮然天成，自有鬱蓂之致，樹葉亦用此法。”

56) 「指頭畫說」

“指甲不宜長，長則有碍于指，亦不宜禿，禿則無助於指。”

57) 「指頭畫說」

“舉可畫額，會爲某相國，畫勺庭二字，後以指畫高其佩舉畫五字。”

이제까지 살펴본 바, 운지법에 반드시 일정한 법칙이 있다고 할 수 없다. 왜냐하면 “손가락 사용은 형식에 구애받지 않고 수식의 번거로움을 줄일 수 있는 것이므로 지두화를 그리는 데 모본이 꼭 반드시 필요한 것은 아니며”, 또 화가마다 그 사용방법이 조금씩 다르기 때문이다.⁵⁹⁾

예를 들어 潘天壽는 食指사용을 정상적인 방법으로 보면서, 특히 식지의 앞쪽 양 측면을 이용하는 것은 臥筆法과 유사한 기법이라고 설명하고 있다.⁶⁰⁾ 또 일부 화가들 중에는 大樹나 屏幅을 그릴 때 중지를 쓰고, 하늘, 바다의 묘사에는 손바닥 전체를 쓸어주듯이 사용하기도 하였다.⁶¹⁾

따라서 손가락 사용에는 정법이 있는 것이 아니며, 화가의 기호나 습관에 따라 다양하게 변용될 수 있는 것이라 하겠다. 그렇다면 손을 사용할 경우, 붓에 비해 어떤 장점이 있는지 생각해 볼 수 있다. 이 점에 대해서는 「지두화설」에는

붓 대신 손가락을 사용한 것은 붓으로 이르기 어려운 곳에 손가락은 그 神을 전할 수 있으며 손가락으로 도달할 수 있는 곳에 붓은 미칠 수 없기 때문이다. 붓 쓰임에도 공세함이 많고 손가락에는 사의성이 많다.....紙墨의 흔적이 없는 곳은 더욱 자연에 근본한 것이므로 붓보다 손이 한 걸음 앞서 나아갈 수 있다.⁶²⁾

고 설명되어 있다. 이것은 작가의 정신이나 기운표출을 위주로 그림을 그릴 때 손가락이 더욱 적합한 것임을 의미하는 내용이라고 할 수 있다.

2. 용묵(用墨) · 용색(用色)

지두화는 필화와 마찬가지로 焦墨, 濕墨, 潑墨, 破墨 등 여러 가지 묵법을 사용할 수 있다. 그러나 발묵으로 그리려면 손가락에 묻은 먹의 분량이 너무 적어서 어

58) 「指頭畫說」

“公中年小楷學.” 지두화법을 체계화한 고기폐가 지화에 있어서는 어떤 위치에 있는지 명확하지 않다. 이에 관한 것은 본고의 범주를 넘어서는 것이므로 거론하지 않기로 한다.

59) 주 58, 참조

「指頭畫說」가운데 보면,

“此四藝(文, 詩, 畫, 印章을 가리킴) 成式俱在, 猶不易學, 指畫安能多備粉本, 故謂此斷不必作.”

60) 반천수, 앞 글, pp.55-57.

61) 백야, 앞, 글, p.133.

62) 「指頭畫說」

“用指廢筆者 以筆所難到處 指能傳其神 而指所到處 筆勿能及也 筆多工細 指多寫意...指墨之無痕處, 尤本於自然, 故能出必一頭地也.”

려운 점이 있다. 이러할 때에는 먹의 농담을 작은 그릇에서 미리 조절한 뒤 종이 위에 부어 손가락으로 가볍고 빠르게 문질러서 쓸 수 있다.⁶³⁾

고기패의 작품 중에는 먹의 濃淡燥濕을 잘 구사하여 수묵만으로 그린 것이 많으며 이런 그림은 일품으로 평가받기도 한다.⁶⁴⁾ 그런데 그가 용묵에서 중요하게 여긴 것은

오색을 나타낼 수 있도록 먹을 쓰고, 움직이고 변화하는 것이 묵이 없는 데까지 이르는 것을 묘수(妙手)라 하며..... 그 바탕은 자연에 둔 것이다.⁶⁵⁾

는 내용처럼 자신의 기량을 표현해내는 것이었다. 그는 다음에서 필묵은

필묵의 일에서는 천부적인 자질이 독실하고 배움의 힘이 깊어야 하며, 가슴이 더욱 넓고 커야 한다. 나는 일찍부터 공의 그림은 떨어진 먹에 神氣가 있고, 선염에는 元氣가 있다고 말하였는데, 천부적 자질과 배움, 가슴에서 하나라도 부족한 사람은 함께 필묵을 말할 수 없는데, 더욱이 지두화를 함께 말할 수 없다.⁶⁶⁾

또한 고기패는 설채하는 것도 工緻과 寫意의 구분이 있다고 주장한다.

공이 채색하는 방법은 변화를 다하여 해야될 수 없다. 같은 나무와 돌을 그리는데도, 형색과 기운이 전혀 다르다. 채색은 곱고 예쁘게 하는 것에 어려운 것이 아니라 깊고 무겁게 하는 것에 어렵다. 그 보다도 쉽게 얻을 수 없는 것은 오직 옛 기운일 뿐이다.(아무리 새로운 그림이라도, 옛날 맛, 좀 골동품 맛이 나는 이런 맛이 그림 속에서 있어야 된다.) 공의 설채하는 방법은 吳鎮에서 힘을 얻은 것이 많은데, 곱고 예쁘거나 깊고 두터운 것은 물론 모두 옛 기운이 있다. 이 설채하는 것도 工緻과 寫意의 구분이 있다. 사의는 뜻으로 이를 수 있지 붓으로 이를 수 없다. 채색에 있어서 화청·자석·홍황·청록 등은 모두 장애가 되지 않지만, 점차 곱게 하는 데에는 뜻에 따라서 잘 선염한다. 다만 神味와 機趣를 얻으면 충분할 것이다. 工緻는 깊고 열을 질고 담백함이 조금도 구애되지 않아야 한다. 이렇게 되면 합작이

63) 潘天壽, 앞 글, pp. 57-58 참조

64) 「指頭畫說」

“公生平所畫以絹本，親筆烘染者，冊筆手卷爲神品，舊紙紙墨，不加烘染者，與凡水墨冊筆手卷爲逸品.....”

65) 「指頭畫說」

“墨須用至五色 而運化無痕 斯爲妙手 指墨之無痕處 尤本于自然。”

66) 「指頭畫說」

“筆墨之事，天姿篤，學力深，而胸襟尤要闊大。秉嘗謂公畫，落墨有神氣，渲染有元氣，其天姿學力胸襟缺一者，不足與言筆墨，尤不足與言指畫。”

된다. 공은 산수를 선염할 때 여러 색을 배합하면서 종종 사람으로 하여금 구별하기 어렵게 한다. 그러므로 다른 사람들과는 훨씬 다르다.⁶⁷⁾

설채하는 방법은 吳鎮에서 힘을 얻은 것이 많고, 곱고 예쁘거나 깊고 두터운 것은 물론 모두 옛 기운이 있어야 한다. 다만 新味와 機趣를 얻으면 충분하고, 工緻는 깊고 열을 짙고 담백함이 조금도 구애되지 않아야 한다. 전체를 보면 모두 같은데, 따지고 보면 모두 다 다르다는 것이다.

다음으로 설채를 하는 과정에서는 고기패가 손가락 대신 오히려 붓을 사용하고 있는 점이 주목된다. 이것은 색을 바꾸어 쓸 때마다 손을 닦아야하는 번거로움이 있고, 또 손가락에서 흘러내리는 물감이 칠하려는 부분 외에 여기저기 묻을 수도 있는 단점을 보완하기 위한 방편이라고 할 수 있다. 한편, 그는 화책이나 부채, 수권과 같은 소품을 그릴 때에는 자신이 직접 붓으로 색을 칠하였으나, 대폭 그림의 채색은 다른 사람에게 맡긴다.⁶⁸⁾ (이러한 사실은 제5장에서 자세히 언급하겠다.) 이와 같이 고기패가 설채를 다른 사람에게 시킨 것은 많은 작품 제작으로 인한 시각적인 제약 때문이라고 할 수 있으나, 근본적으로는 그가 용색보다 용묵에 비중을 더 두었기 때문이라고 여겨진다.⁶⁹⁾ 다시 말해, 대개 사의화가 묵색을 주로 삼고 설채를 부로 삼듯이, 고기패 지두화의 설채 또한 수묵으로 표현된 指線의 보조적인 역할을 하였다고 하겠다.

그래서 그의 지두화 중에는 지묵만으로 그린 것이 많으며, 설채가 필요할 때에는 사의성이 짙은 그림과 공세한 그림을 구별하여 각기 다른 방법을 적용했다. 이를테면 사의적인 면을 부각시키기 위해 探厚한 느낌이 들도록 색을 사용하고,

67) 「指頭畫說」

“畫家極重筆墨，而渲染亦未可忽。公之染法，極變化莫測。等一樹石，而形色氣韻迥殊，等一雲水，而淺深態度，各異如人之面目聲音，無一不同，無一相同，斯之謂人，公之染法如是，斯謂之畫。設色不難于鮮艷，而難于深厚，所尤不易得者，惟舊氣耳。公染法多得力于吳仲圭，無論鮮艷深厚，俱有舊氣。設色亦有工緻寫意之分，寫意可以意到筆不到。花青赭石紅黃青綠，俱不礙，稍豔，隨意點染，但得神味機趣足矣。工緻則淺深濃淡毫髮不苟，斯爲合作。公染山水，配合諸色，往往令人難辨，故迥乎人。”

68) 「指頭畫說」

이어서 “고기패의 필화가 지화 때문에 가려져, 세상 사람들이 그의 지두화만 일컬고 필묵 잘하는 것은 알지 못한다.” 고 말하면서 고병은 고기패가 필화에도 능하였음을 강조하고 있다. 여기에서 고기패가 붓을 써서 선염한 것은 用筆의 장점을 이용한 것이지만 한편 필화에도 자신이 있었기 때문으로 생각된다.

69) 고기패가 多作을 하였다는 사실은 「지두화설」 가운데,

“중이 4,50 번을 쌓아놓고, 하루 전에 먹을 갈아 놓은 뒤, 오전 열시부터 반 여덟시까지 그린다. 대략 한달에 두 번을 (이렇게) 그린다면 백여 폭이 되고, 일년에는 천여 폭이 된다. 20세부터 70세가 될 때 까지 적어도 5,6만장 되었다.”는 부분에 잘 나타나 있다.

공세한 지두화에서는 다양한 색으로 鮮艷하게 그린다. 그러나 심후하든 선염하든 간에 설색에 공통적으로 요구되는 것은 “속되지 않은 기운” 이라고 할 수 있다.⁷⁰⁾ 그러므로 고병이

用墨設色은 가볍고 연하게 해야 하며 무겁고 짙게 하는 것은 피한다. 輕淡하면 (그림이) 맑고 빼어나 보이지만 濃重하면 탁하고 속되어 보인다. 묵기가 이미 濃重하면 설색도 이와 같아야 하니, 너무 輕淡해도 탁하고 속된 것을 (公의 그림에서) 볼 수 없으니 어찌된 것인가? 팔뚝과 손가락 아래 ‘書卷氣’가 그 사이에 있기 때문이다.……가볍고 얇게 해도 (公의 그림에는) 부하고 弱한 것을 찾아 볼 수 없으니 왜 그런가? 손가락 밑, 그림 가운데 神氣와 元氣를 모두 그 사이에 갖추어 있기 때문이다.⁷¹⁾

라고 말한 부분은 고기패가 지두화의 用墨設色을 통해 표현하고자 했던 것이 탈속한 자신의 내면세계였음을 강조해 주고 있는 것이다. 또한 이와 같은 사실은 지두화가 사의성을 중시한 문인화정신과 부합되는 면이 있음을 보여주는 것과 연결 지을 수 있다.

3. 용지(用紙)와 낙관(落款)

지두화는 용구면에서 특수성 때문에 종이의 선택이 까다롭게 적용된다. 비단의 경우 울이 가느냐 굵으냐에 상관없이 모두 사용할 수 있으나 종이는 그 종류에 따라 이점이 있기 때문이다. 일반적으로 생지계통은 흡수성이 높고 발묵효과가 좋아 수묵화에 적합하지만, 설색을 고르게 하기 어려운 면이 있다. 熟紙는 攀水 지면에 먹인 것으로서 먹의 침윤성이 약해서 잘 번지지 않고 윤택도 적다.⁷²⁾ 그

70) 「指頭畫說」

“設色亦有工緻寫意之分,……設色不難于鮮艷 而難于深厚 所尤不易得者 惟舊氣耳. 公染法多得力于 吳仲圭,無論鮮艷深厚,俱有舊氣.”

71) 「指頭畫說」

“用墨設色, 宜輕宜淡, 忌重忌濃. 輕淡, 則清而秀, 濃重, 則濁而俗. 奈指畫紙本, 只宜濃墨重用. 一或破水, 則穿透矣. 故不能輕而淡也. 墨氣既濃且重, 則設色亦如之. 過于輕淡, 則不相稱. 然濃且重, 未見其濁而俗, 何也. 腕底指下, 有書卷氣于其間也, 如米家父子, 畫愈重, 而愈覺其潤澤, 傲之, 則濁且俗矣. 絹本冊筵, 墨中俱可破水, 故墨氣極輕而淡, 而設色亦如之, 故紙本與絹本冊筵, 如出兩手, 況皆親筆渲染, 故尤不同, 然輕且淡, 未見其薄而弱, 何也. 指下畫中, 具有神氣元氣于其間也.”

72) 韓國書畫研究會 編, 「山水畫」, 한림출판사, 1985, p. 5.

攀水란 아교 3.75g 에 물 180cc 가량의 비율로 해서 연한 불에 녹인 뒤, 여기에 명반 50% 정도 섞은 것이다.

래서 지두화는 生紙에 많이 그리며, 이 경우 單貢生紙는 너무 얇아서 그럴 때 번번히 손톱으로 종이를 찢게 되므로 약간 두꺼운 雙貢生紙를 쓰는 것이 좋다.⁷³⁾

고기괘 역시 대부분 생지에 그림을 그렸고, 특수한 경우에만 반지를 사용한 것을 다음에서 볼 수 있다.

宣紙를 가지고 와서 그림을 그려 달라고 하는 사람이 있으면, 공은 자기 방식대로 시지로 바꾼다. 그 선지를 돌려주면서 말하기를 ‘내 그림은 粗品이다. 시지를 지나치게 허비하는 것도 마음이 평안하지 않는데, 어찌 이런 좋은 종이에 차마 그럴 수 있겠는가’ 라고 한다. 반지를 가지고 와서 그림을 부탁하는 자가 있으면 역시 공의 방식대로 生紙로 바꾸어 버린다. 그러므로 평생에 공의 지화는 선지나 반지에 그린 것이 하나도 없다. 어떤 때 신미기취기 느껴져서 한 두장 그리고 싶을 때, 마침 책상 위에 다른 종이는 없고 자기의 흥취를 막을 수 없을 때는 임시로 반지를 사용해 그린다. 그래도 기운생동하여 생지에 그린 것과 같다. 그러나 이것은 우연한 일일 뿐이다.⁷⁴⁾

위의 내용으로 고기괘가 반지를 주로 사용한 것은 朱砂로 그럴 때임을 알 수 있다. 그 이유는 광물질이 포함되어 있어서 아교로 조절해 써야 하는 주사를 반지에 그리게 되면, 반지의 아교성분으로 인해 주사가 지면에서 오랫동안 떨어지지 않기 때문이다. 반대로 생지에 그리게 되면 손가락이 끈적거리 그리기가 어렵다.⁷⁵⁾ 그러므로 수묵으로만 그럴 때에는 질이 두껍고 거친 생지계통이 알맞으며, 채색화는 礬紙를 써서 융통성 있게 응용하는 것이 바람직하다고 할 수 있다.

다음 落款의 경우, 필화처럼 지두화에 있어서도 그림을 완성시킨다는 의미에서 중요한 것이다. 그런데 지두화의 낙관은 성명이나 字號를 쓰고 그 아래에 “指墨”이나 “指頭畫” 등의 글자를 더 써넣거나 그러한 도장을 찍는 것이 특징이다.

고기괘의 예를 보면,

호 아래 “指頭畫”, “指頭生活”이라는 글자를 쓰기도 하는데, 이럴 때에는 名號印을 사용하고 또는 한 두개의 閒章을 찍는다. 單款을 한 것에는 반드시 “指頭畫”, “指頭生活”, “지두잠묵(指頭蘸墨)” 등의 도장을 사용한다. 그래서 낙관한 것과 도장의 내용이 중복되지 않는다.⁷⁶⁾

73) 백야, 1930, 앞 글, p.132.

74) 「指頭畫說」

“有以宣紙求畫者，公如其式，易以時紙，却其紙曰，吾畫粗品也。過費時紙，心已難，安忍塗此佳品。有以礬紙求畫者，亦如其式，亦以生紙，故平生指畫，無一宣紙礬紙者，一時機到神來，欲作一二畫，案頭適無他紙，而興不可遏，遂權用礬紙成之，而氣韻亦宛如生紙之作，然此偶爾事也。”

75) 于非闇, 「中國畫 顏色的 研究」, 臺北: 華正書局, 1987, p.2, p.88.

그리고 그 위치에 대하여,

공(고기패)은 낙관을 할 때, 언제나 그림 위쪽 모퉁이에 두 세 글자를 쓴다. 또는 그림을 그린 곳에 쓰거나 그림의 가장자리에 년월과 몇 자를 덧붙여 적기도 한다. 그런데 畫意에 잘 어울리는 것들이어서 한 글자라도 더하거나 빼거나 다른 데로 옮겨서는 안된다.⁷⁷⁾

고 하였다. 이와 같이 외견상 필화와 쉽게 구별되지 않는 지두화에 “指墨” “指頭生活” 과 같은 글자나 도장을 첨가하게 되면, 보는 이들이 필화로 오인하지 않게 되어 감상에도 도움을 줄 수 있게 된다.⁷⁸⁾ 그리고 고기패가 도장을 서가에 쓸 때에는 반드시 서화 가운데에 있는 뜻하고 서로 어울리게 사용했다.⁷⁹⁾ 다음과 같이 정리하자면,

·옛날 그림을 임모할 때-“자기 의견은 쓰지 않는다. 내가 감히 할 수 있는 게 아니다.” “다만 자기가 만나는데 있어서 옛사람을 완미한다.”등의 도장을 사용했다.

·중규상을 그릴 때- “신이 오다”라는 도장을 찍고,

·호랑이를 그릴 때- “종이 가득이 비린 냄새가 난다”라는 도장을 사용하고,

·수석을 그릴 때- “나무 껍질과 바위 면의 참모습을 얻었다”라는 도장을 사용하고,

·고기를 그릴 때- “생동한다”라고 새긴 도장을 쓰고,

76) 「指頭畫說」

“號下書指頭畫指頭生活字樣者，則用名號印，或加一二閒章，落單款者，必用指頭畫指頭生活指頭蘸墨等章款，與印章亦不重複。”

77) 「指頭畫說」

“公落款，常書二三字于上角，或書于實處，或加年月，書數字于側邊，皆與畫意洽和，而不可增損移易。”

78) 「指頭畫說」중에 보면,

“화책이나 부채 비단에 있어서는 여러 가지 기법이 구비되지 못함이 없어서 공세한 것이 극에 달한다. 그림을 바라보건데, 손가락에 먹을 묻혀 그린 것 같지 않지만, 자세히 보면 색색 하나 하나가 붓으로 처리할 수 없는 공세의 기교를 볼 수 있다.” 고 하여 工緻指頭畫의 경우 특히 필화와 흡사한 것을 지적하고 있다.”

79) 「指頭畫說」

“公用印章于書畫，必與書畫中意相合。如臨古帖，用不敢有己見，非何所能爲者。顧于所遇，玩味古人等章。畫鍾像用神來，虎用滿紙腥風，樹石用得樹皮石面之真。魚用躍如，偶畫痴癡啞啞及犬豕等物，則用一時遊戲 或一味胡塗等類，餘多倣此。市人不知此意，亂用閒章于贗本，已屬可笑。甚至以乾坤一草亭，一片冰心在玉壺等章，擅加于眞蹟空處，好事者某，以徑八寸子孫永保章印，于公畫正中，豈不大可哀也夫。”

·바보, 귀머거리, 봉사, 말더듬이 및 개, 돼지 등의 대상을 그릴 때- “한 때 장난이다” 또는 “한번 그려봤다”라는 종류의 도장을 사용하였다.

나머지도 이렇게 그림 내용과 일치되게 도장을 사용했다.

고기패의 서예는 어떤 특정함에 얽매이지 않지만 전체적으로 보면 왕희지(王羲之 307~365)와 안진경(顔眞卿 709-785)의 전통을 따르고 있다. 정섭은 송대의 소식(蘇軾)과 황정견(黃庭堅 1045-1105)의 영향도 받은 것 같다는 것이다.⁸⁰⁾

이처럼 그의 서예는 상당한 수준으로 개별성을 추구하고 있다. 자유분명한楷書는 때로는 隸書를 살짝 덧붙이기도 한다. 예를 들어 (도-3)의 부체에 쓰여 있는 서예이다. 그의 서예에서 큰 그림의 경우楷書, 行書, 草書와 모든 전통적인 서체로 쓰고 있다. 마치 네 개의 ‘詩에서 畫까지’(도-4)에서 보는 듯하다. 고기패는 유일하게 篆書체로 낙관을 파서 사용한 작품으로 (도-12)초상화에서 볼 수 있다. 이런 이상한 예외는 따로 보더라도 모든 고기패의 서예는 붓으로 적은 것이다. 반면 1684년 부체를 보면 글자는 확실치는 않지만 손가락으로 적은 것일 수도 있다.

고기패 서예에 대한 기나긴 이야기를 마무리하자면 그가 붓으로 적은 서예를 더욱 강조하기 위해 덧붙인 낙관에 대한 언급이 있어야 하겠다. 낙관을 고기패 그가 직접 봤을 가능성이 매우 높다. 凍石으로 만든 큰 낙관 역시 그가 직접 판 것인데 그의 위엄을 보여주는 것이다(도-5).

따라서 그가 처음으로 지두화를 창시한 것은 아니지만, 손가락 사용의 기법이라든지 용묵·용색·인장 등을 체계화함으로써 지두화를 회화의 한 畫目으로 정립시키는 큰 공헌을 하였다.

80) Joan Stanley-Baker, 앞의 책, 1992, p. 54.

제4장. 고기패의 회화 세계

제1절. 고기패 회화 작품 분석

1. 산수화(山水畵)

청대 초기 거의 다른 동시대 정통주의 작가들인 四王吳惲⁸¹⁾과는 달리 고기패는 산수화에 큰 비중을 두지 않았다. 그는 자신의 독창성을 충분히 표현하고자 한 시도로, 주요 테마를 인물, 동물, 꽃, 새 등에 두어 개성표현과 완성을 강조하였다. 이것은 揚州八怪 회화의 주된 양식인 문인화적 요소와 고기패가 갖는 공통점으로 제5장에서 다시 언급하겠다.

고기패는 산수화를 그리는데 있어서 한 가지 주목할 만한 점이 있는데 그 점은 정통파와 비정통파의 회화양식을 두루 겸하고 있으나, 비정통파의 회화양식에 좀 더 비중을 두고 있다는 점이다.

중국 비평가들은 고기패의 양식을 흔히 吳偉의 양식에 비유한다. 이 두 화가의 산수화들 사이에서 어떤 유사점을 찾아볼 수 있는데 이를테면 대략적이며, 부정확한 線條를 열은 색채가 자유로이 뒤섞인 고르지 못한 담묵과 결합시키고 있다. 따라서 중국 저술가들이 말했던바, 고기패의 작품 속에는 浙派의 영향이 아직 어느 정도 남아 있다. 이처럼 그가 그린 보수적 양식의 산수화는 당시 황실 궁중에서 높은 평가를 받으며, 이로 인해 그는 궁중에서 높은 직책에 앉게 된다.⁸²⁾

하지만 고병의 「지두화설」을 보면 그가 비정통적 화풍인 석도 회화이론을 추구한다는 것을 알 수 있다. 즉 앞 세대 화가들의 밑그림 기법과 양식, 구도법 등을 그대로 모방하고 그것과 자신들의 작품간의 유사성에서 형식미를 추구하는 화실안의 산수화가 아니라, 실제 사생을 강조한 석도의 양식을 따른다는 것이다.

그러므로 다음에서는 석도⁸³⁾의 『畫語錄』을 중심으로 고기패의 산수화양식과 공

81) 청 초 6대화가로 왕시민(王時敏), 왕감(王鑑), 왕휘(王翬), 왕원기(王原祁), 오력(吳歷), 운수평(惲壽平)이다. 사왕오운은 정통파의 주요 인물들로 이 유파는 남종 화단의 아마추어 문인들의 양식이 동기창의 회화이론을 통해서 정통적인 전통으로 견고하게 자리잡아가던 명 말에 본격적으로 발전하였다. 한때 개인적이고 표현 중심적이었던 회화양식이 모양을 갖추고 정형화되어 반복적으로 실천되었다. 화가들은 송대와 원대의 양식을 사용하는 한편, 동기창의 이론을 실천에 옮기면서 자신들의 방식으로 변형들을 만들어 갔다. 楊旻 · Richard M. Barnhart · 聶崇正 · James Cahill · 郎紹君 · 巫鴻, 『중국 회화사 삼천년』, 학고재, 1999, p. 259.

82) J·캐힐, 『중국회화사』, 1978, pp. 264-265.

통점을 살펴보겠다. 석도는 화풍이 호방하고, 용필, 용묵은 기존의 방식에 얽매이지 않았으며, 화가의 개성을 강조하였다.⁸⁴⁾ 일찍이 그는 복고주의적 경향에 반대하며 다음과 같이 말하였다.

비록 어떤 화가를 뵈진하게 닮았다 하더라도 또한 어떤 화가가 먹다 남은 국을 먹는 것일 뿐이다.⁸⁵⁾

나는 언제나 나 자신일 뿐이며, 내가 무엇을 하든 자연히 그 속에 나 자신이 존재한다. 옛 사람의 폐와 내장을 몸속에 집어넣을 수 없는 일이다.⁸⁶⁾

내가 예전에 대하여 어찌 배우기만 하고 변화시키지 아니할 수 있겠는가.⁸⁷⁾

또한 석도는 무분별하게 옛 양식을 답습하거나 과거의 작품을 반대했다. 화가는 직접 자연을 대면하여

(지금은) 산천은 나를 산천을 대신하게 하여 말한 것이며, 산천이 나에게서 떨어져 나온 것이며, (이와 동시에) 내가 산천에서 탈퇴하게 된 것이다. 기묘한 산봉우리를 다 찾아 초고를 만들었다. (이것은) 산천이 나와 정신으로 만나 형체가 변화한 것이다. 그러므로 마침내 나 대척에게 돌아간 것이다.⁸⁸⁾

라고 하였다. 이런 방식을 통해서만이 화가는 단순히

사물의 외양이 아니라 영혼이 보이고(遺貌取神), 같음과 같지 않음의 사이를 나타내는(不似之似似之) 작품을 그릴 수 있다고 하였다.

또한 “어떠한 방법을 주장하지도 취하지 말라(不立一法之也 不合一法)”라고 했

83) 석도(石濤, 1630-1710 이후)는 俗姓이 朱씨요, 이름이 若極이며 小子는 阿長인데, 명 靖江王, 朱守謙의 아들 悼僖王, 朱贊儀의 10세손으로 廣西의 全州(지금의 全縣)사람이다. 석도는 어릴 때 太監이 데리고 도주하여 후에 승려가 되었는데, 法名은 元濟이고 別號로 大滌子, 淸湘陳人, 瞎尊者 등이 있다. 그는 청초의 승려화가로서 창조를 주장하고 옛 것을 모방하는 것에 반대한 산수화가의 대가인데, 저서로 『畫語錄』 18장이 세상에 전한다.

은조동 저, 강관식 역, 『중국회화비평사』 미진사, 1989, p. 222.

84) J-캐힐, 『중국회화사』, 1978, p. 258.

85) 石濤, 『畫語錄』, 「變化章 第三」, “縱逼似某家. 亦食某家殘羹耳...”

86) 上同. “我之爲我, 自有我在. 古之鬚眉不能生在我之面目, 古之肺腑不能安入我之腹腸, 我自發我之肺腑, 揭我之鬚眉.”

87) 上同. “我于古何師而不化之有.”

88) 석도, 『畫語錄』, 「山川章 第八」, “山川使予代山川而言也, 山川脫胎於予也, 予脫退於山川也, 搜盡奇峯打草稿也, 山川與予神遇而跡化也, 所以終歸之於大滌也.”

으며, “장엄한 산봉우리들을 그리기 전에 그것들을 모두 찾아보라”는 그의 말은 후대의 많은 화가들이 산수화를 창작하는 데 본받았던 “자연에서 배우고 사실적으로 그리라”는 좌우명을 구현한 것이다. 따라서 다음의 문장을 통해서 고기패도 석도의 이러한 양식을 바탕으로 산수화를 임했다는 것을 다음의 글에서 알 수 있다.

지두화설에서 고병은 쓰기를,

최근 여행을 통틀어 비추어 볼 때 고기패의 산수화는 매우 사실적인 것이고 고기패는 산수화의 전통적인 구도 즉 배경에 있는 나무나 바위, 땅이나 산의 구도를 따르지 않았다 한다.⁸⁹⁾

이것은 석도의 第八 山川章을 보면 “搜盡奇峯打草稿也”라고 언급한 것과 상통한다. 하지만 이것은 꼭 그렇다고는 볼 수 없다. 「지두화설」을 보면 “고기패가 당·송·원·명 그리고 청의 여러 대개 중에 대하여 연구하고 집대성 하였다.”⁹⁰⁾ 라고 나와 있다. 그러므로 그의 산수화는 筆畫, 指畫 구분 없이 정통적인 구도로 그랬다는 사실을 확인할 수 있다. 하지만 예찬 그림의 모작인 (도-6)〈指畫秋樹集禽圖軸〉를 보면 손가락에 힘을 실어서 그려 매우 독특한 인물과 대담한 먹 사용이 또 다른 의문을 만든다.

고기패의 산수화는 대개 자신의 관찰을 기록하는 경우가 많았다. 그 중 몇몇은 여행하면서 남긴 스케치이며 간략하고도 순박하다. 그러한 예가 잘 나타난 작품이 암스테르담국립박물관 화첩이다. 이 화첩에서 보면 고기패가 여행에서 느끼는 것들을 더욱 성숙하게 표현하고 있다. (도-7)에서는 좀 더 정통적인 기법의 그림을 볼 수 있다. 이외에 절과풍의 작품으로 (도-8)〈高峯山水圖〉 산수화를 들 수 있다. 구름 위로 솟아오른 산등성이를 그린 그림인데 묘사에서 절과풍의 영향을 여실히 보여주는 작품이다. 빠르게 그은 산의 윤곽선과 덧칠해진 선염의 줄무늬에서 생략적인 효과도 잘 나타나고 있다. 조그만 인물표현이 지두화는 정점을 보여준다. 절벽이나 중앙에 배치한 네 그루의 나무는 힘찬 선으로 묘사한 반면 인물의 묘사는 매우 세밀하다. 두 손가락만으로 인물을 묘사한 당나귀를 타고 가는 사람과 뒤 따라오는 하인은 막대기를 하나 메고 가는 모습이 보인다. 모두 1.5센

89) Joan Stanley-Baker, 앞의 책, 1992, p. 32.

90) 「指頭畫說」

“公于唐宋元明國朝諸大家中，鑽研探討，集其大成，復將諸大家之用意用法，盡歸于指，故稱獨步...”

티미터도 채 안 되는 것이다. 암벽이나 바위를 표현할 때는 농중한 먹을 손가락에 묻혀 슬쩍 내리그어서 마치 부벽준으로 표현되었다. 또한 (도-9)는 놀라울 정도로 부감법을 보여주고 있다. 돛단배가 하나는 위에서 내려다 본 것이지만 정면에 있는 언덕과 나무는 아래에서 본 것이다. 이것은 고기패 그림에서 두드러지게 보여지는 현상이다. 이러한 고기패만의 독특한 시선처리는 버드나무가 드리워진 연못에서 원앙이 노니는 그림(도-10)<鴛鴦圖>에서도 보여진다. 원앙은 위에서 본 것이지만 버드나무 가지는 아래에서 하늘과 반대방향으로 대칭되어 있다. 그러나 이와 달리 남종화풍이 느껴지는 작품도 있다. (도-11)<한강독주도寒江獨舟圖>와 비슷한 느낌에서 볼 수 있듯이, 그는 이 그림에서 특유의 강렬한 묵법을 자제하고, 공간감을 확대시켜서 담박하고 정갈한 화법을 사용하였다. 이처럼 고기패는 두루두루 돌아다니며 여행을 참 좋아했다. 양자강을 따라 해안선부터 운남과 사천 내륙을 왕복하는 2000킬로미터에 달하는 배 여행을 가기도 했다. 그는 이 정치 좋은 지방에서 각각 4년과 8년 동안 2회 군복무를 하며 많은 그림을 남기게 된다. 절강성에서 6년을 머물기도 한 고기패는 정기적으로 병영에서 수도 북경까지 1400킬로미터에 달하는 여행을 하게 된다. 이 여행스케치 중 보다 성숙한 그림들이 이때 그려진다.

이 화첩은 1708년 4월부터 7월까지 ‘서신을 왕에게 전달하기 위해’ 溫州에서 북경까지 여행을 하게 된다. 화첩의 첫 번째 장은 揚州에 있는Tianning사원⁹¹⁾으로 그는 5월 이곳에서 며칠을 묵으면서 화첩을 완성해 나간다. 이 세 달간의 여행 중 어떤 여행은 다른 곳보다 훨씬 빨리 마무리가 되었다. 대운하를 따라서 양주와 Qingjiangpu 사이 150킬로미터 이르는 대장정은 3일밖에 걸리지 않았다. ⁹²⁾ 鄭州의 어부그림을 보면 아마 그 당시에 분명 홍수가 난 듯한데 고기패는 짐작컨대 황하강을 따라 그 도시 훨씬 서쪽으로 돌아간 듯 하다. 이 화첩의 핵심은 북경을 둘러보면서 보여준 여러 가지 시각과 북경요리의 진심어린 관찰이라고 할 수 있다. 마지막에 보면 平原德⁹³⁾ 그림이 하나 있는데 상동 북서쪽 대운하에 있는 寄航港⁹⁴⁾을 그린 것이다.

91) 1725년에는 이선(李鱣, 1688-약1757), 정섭(鄭燮, 1693-1766), 황신(黃慎, 1687-1768이후) 등 많은 작가들이 즐겨 머무르는 장소로 여기에 함께 머물었다고 한다.

Joan Stanley-Baker, 앞의 책. p32.

92) 이 운하는 황하강을 잇는 운하로서 1852년 전부터 아주 유서 깊은 남쪽 항로였다.

93) 평원군(平原德, 德州의 옛 이름이다)

94) 기항항(寄航港-항해 중인 배가 도중에 들르는 항구, 역주)

이런 작품은 한결같이 墨戲범주에 속한다. 즉 ‘붓의 유희’나 ‘먹 놀이’인데 재미를 위해 즉흥적으로 그린다거나 기교를 자랑하지 않고 친구들을 위해 즐겁게 그린다는 뜻이다.

여행을 하며 평지를 지나는데 너무 더워 눈이 다 멀 지경이었다.
비에 젖고 강풍에 병들었다.
여관방 침대에까지 가득차 버린 모래바람은 개의치 않으나
밥이라고 나온 식사에 벌레를 보니 구역질이 나는구나.

보스톤에 소장되어 있는 1698년 작품이나 교토 국립 박물관 소장의 1724년 산수화 작품은 운남과 북경 여행 중에 그렸다.

이상에서 살펴본바, 그가 그린 산수화는 보수적 고수와 혁신적인 개성주의 양식을 지닌 양면성이 있다고 규정할 수 있다. 대담하고 강렬한 먹의 대비, 그리고 생략적인 표현 등에서 절과풍이 느껴지는 것이 특징이다. 그러나 이와 달리 특유의 강렬한 묵법을 자제하고, 공간감을 확대시켜서 담박하고 정갈한 화법을 사용하여 남종화풍이 느껴지는 작품도 있다. 따라서 붓을 가지고 정통적 방식으로 작업하는 것 외에도 그는 비정통주의 성향의 석도의 회화 양식을 기반으로 지두화에 착안시켜 정교한 기법으로 발전하게 된다. 모두 관습에 의지하기를 거부하고, 자연을 직접 관찰하여 묘사할 것을 주장한 것이다. 여기에서 한발 더 나아가서, 자연을 기이한 방식으로 관찰함으로써 화의를 얻는 모습을 보여준다. 이러한 화법을 부정하는 태도는 기존의 관습에 대한 답습에서 오는 俗氣를 꺼리는 문인화의 전통과 일맥상통하는 태도이기도 하다. 이러한 요소는 고기패만의 독특한 예술세계의 한 부분을 형성한다.

2. 인물화(人物畵)

청초에는 실용적 목적의 초상화가 성행하게 되면서 여러 화가들이 초상화로 이름을 날렸다.⁹⁵⁾그러나 명대와 청대에는 초상화가들이 산수화와 화조화가들보다 적었다. 이것은 당시 정통주의 화가나 개성주의 화가들의 강렬한 주제의식을 잘 표출하기 위해 산수화나 화조화에 치중했기 때문이다. 그런데 이와 같은 당시의 회화 동향에 비해 고기패의 경우는 인물화가 매우 중요한 부분을 차지한다. 그는 대개 대작으로 인물의 강한 개성표현을 강조했다. 간혹 배경을 설정해주는 경우도 있지만 대부분의 경우 배경을 대담하게 생략하거나 인물만을 확대해 그렸다. 고기패의 인물화는 크게 초상화와 도석인물화로 구분이 된다. 도석인물화는 종규도, 관음도가 대세를 이룬다.

우선 첫 번째로 초상화를 살펴보자. 청대의 초상화는 기본적으로 明말 波臣派(파 신은 증경의 자)의 연장선에서 나타났다. 초상화를 그리는 데에는 전문적인 수련이 필요한 까닭에 주로 직업화가들이 담당했다. 그런 만큼 산수화나 화조화에 비해 품격이 떨어지는 것으로 여겨졌다. 따라서 초상화의 대부분 무명 화가들이었다. 그들 중 최고의 화가들만이 문인화가의 지위를 누렸다. 그러나 그들은 매우 多作이었다. 학자의 생일이나 그 부모의 제사에 쓰이는 초상화에 대한 수요는 여전히 많았으므로 적지 않은 화가들이 초상화를 그리게 되었다.

전통적 초상화가들은 인물의 얼굴 특징을 묘사하는 것 외에도 그 사람의 사회적 지위와 관심을 드러내 보이기 위해 인물의 옷과 주변에 대한 묘사에도 주의를 기울였다. 당시 많은 문인들은 자신의 초상화를 그릴 때, 농촌이나 산에서의 평화로운 은둔 생활을 동경한다는 표시로, 농부나 어부의 모습으로 나타내기도 했다.⁹⁶⁾

이런 시대적 상황을 가장 잘 드러내는 예가 고기패의 초상화이다. 이 작품은 고기패의 篆書 낙관이 찍힌 서예작품 중 유일한 예로 알려져 있다.(도판-12)

이 그림에서 스스로 제목을 <清聰明圖>라고 그림 왼쪽 위에 고기패가 직접 글을 새긴다. 그가 쓰기를 1698년 貴州省, 普定을 여행하면서 많이 아팠다 한다. 고기패는 죽음과 맞닥뜨린 이 경험이 삶의 전환점이라 여기고, 자신은 다시 태어났다

95) 『중국 회화사 삼천년』, 학고재, p.270.

96) 앞의 책, p.270.

고 생각하게 된다. ‘청명한 영혼’으로 말이다. 이 경험을 바탕으로 1713년 고기패는 명상하는 수행자처럼 갸신에 지푸라기 옷에 큰 자갈밭 옆 개울가에 앉아있는 그림이 완성되어진다. 여기에서 그는 현실을 畫意로서 바라보는 태도는 자아의 능동적인 의지로 이루어지는 것이라고 할 수 있다. 이러한 경험을 畫意로 바라봄으로써 고기패는 스스로의 현실을 그림으로 치환하는 태도를 보여준다. 그리고 뒤로는 안개 속에 흐릿하게 커다란 세 그루의 나무가 서 있는 구도는 陸日爲가 그린 것으로 그는 고기패의 친구이자 松江에서 알아주는 화가였다. 하지만 대상의 얼굴은 다른 화가에 의해 칠해졌다. Tu Luo라는 사람인데 제사 때 초상화를 그리면서 살아있던 사람이었다고 한다.⁹⁷⁾ 육일위와 그의 문하생에 관해서는 제5장에서 자세히 다루겠다. 따라서 고기패의 초상화에서 보여주는 배경을 설정하는 방식은 당시 유행인 파신파의 영향을 여실히 보여준다. 이와 같은 방식의 구도나 배경처리인 謝彬·項聖謨의 <朱葵石像>에서도 인물의 분위기와 완벽한 조화를 이루고 있다.⁹⁸⁾

다음 두 번째는 그 독특함으로 유명해진 종규의 귀신 쫓는 그림이다. 중국 종교화에서 종규⁹⁹⁾는 매우 중요한 인물이다. 적어도 9세기 경부터 그림의 테마로 사용되었다.¹⁰⁰⁾ 고기패는 해마다 종규 그림을 새해나 天中節(5월5일)때 즐겨 그렸다. 오시 초각에 주사로 종규상 여러 폭을 그려, 오시 정각을 기다려서 눈동자에 점을 찍었다¹⁰¹⁾고 한다. 고기패는 종규상을 그릴 때 일반적인 종이보다 특수한 종이를 사용했고¹⁰²⁾, 백문으로 된 낙관을 찍었다.¹⁰³⁾

97) Joan Stanley-Baker, 앞의 책, p. 36.

98) 「중국 회화사 삼천년」 p. 270을 보면, 증경(曾鯨, 1564-1647)이후, 초상화는 두 방향으로 발전해 나갔다. 하나는 수묵화를 강조해 먹으로 초상화를 완성한 후에 색감을 더하는 방식이었고, 다른 하나는 열은 먹으로 얼굴 윤곽을 잡은 후에 색을 입혀서 완성하는 방식이었다.

99) 종규에 관한 이야기는

현종(시호는 明皇, 713-756 즉위)으로 거슬러 올라가는데 당시 황제가 악몽으로 시달리고 있었다. 그런데 갑자기 누더기 모자에 두꺼운 장화를 신고 파란색 긴 윗도리에 빨로 만든 허리띠를 찬 거대한 물체가 악마를 덮치고는 잡아 먹어버렸다. 황제는 그가 누구냐고 물었다. 그 거대한 물체는 자신이 종규라고 밝혔다 한다. 백년 전에 과거에 낙방하고 낙심한 나머지 자살을 하였다가 밝힌 종규에게 황제가 장사를 잘 치워 주었다. 그에 대한 감사로써 종규는 불길한 악마들의 세상을 자유로이 해주리라 약속하였다. 황제는 깨어났고 열은 내려갔다. 황제는 당시 가장 유명한 화가였던 오도자(吳道玄 700~760)에게 그의 꿈에 나타난 종규를 그리라 했다. 황제는 완성된 그림을 보고 오도자에게 이르기를 “너와 내가 같은 꿈을 꾸었음이 틀림없다.” 하였다.

100) Stephan Little, *On Zhong Kui in Chinese painting*, pp. 22-41.

101) 「指頭畫說」

“...每歲，五月五日，午初刻，畫硃砂鍾進士像數幅，候午正刻，點睛。”

고병은 「지두화설」에서 할아버지가 그린 종규상에 표현과 형태에 신기하고 변화무쌍함을 언급하고 하고 있다.

(공이) 지두화로 그린 종규상을 본 것이 200 작품이나 된다. 어떤 것은 문인상으로 그리고, 어떤 것은 무인상으로 그렸으며, 기빠하고 분노하고 위엄이 있고 착하고 젊음의 모습으로 하고 노인의 모습으로 하는 차이가 있었다. (또한) 신선이나 부처 같음이 있고, 귀신 같음이 있다. 그 옷 주름에는 구름과 발목의 구별이 있고, 넓은 도포에 세밀한 갑옷을 두른 것이 있고, 초라하게 붓 두어 번으로 그린 것도 있고, 구름과 발목으로 한 것이 있고, 붉은 색을 뿌려서 그린 것도 있는데, 신기하고 변화무쌍하여 추측을 할 수 없다. 족자 두어 개만 한 마루에 걸어 놓아도 여러 사람의 손에서 그려진 것 같으니, 세상 사람의 의심을 일으키는 데 이상할 것이 없다.¹⁰⁴⁾

특히 (도-13)<指畫鐘馗圖軸>는 주목할 만한 작품이다. 정통적인 기법을 그려진 이 그림은 예리한 구름선으로 강한 인상을 풍기기 위해 얼굴표현에서 거친 수염, 위협적인 풍채, 모자와 두터운 장화에 큰 허리띠와 대검을 찬 모습을 보여준다. 기운이 생동하는 형형한 눈빛에서 종규의 위세가 감지되어진다.

또한 불필요한 선의 사용을 줄여서 속도감이 느껴지는 의습선의 표현은 <高士圖>에서도 또한 찾아볼 수 있다. 종규 그림은 가끔 머리 위로 박쥐가 날아다니게 그리기도 한다. 이것은 중국에서 박쥐는 복(福)의 상징으로 잘 쓰이기 때문이다.¹⁰⁵⁾

종규의 다른 초상화는 약간 우울한 포즈(도-14)<指畫鍾馗降魔圖>로 서 있거나 여러 가지 우스꽝스러운 모습일 때도 있다. 한편 李世偉의 <指畫人物圖冊>(도

102) 「指頭畫說」

“至每歲重午，畫硃砂鍾馗像，則惟用礬紙，紙盡而有餘興，或無權用生紙，足之，然生紙行硃，頗不易易，故亦偶然。” “해마다 단오절에 주사의 종규상을 그리는 것은 반지를 사용하는데, 종이가 다 되고 여흥이 있으면 임시로 생지를 사용해가지고 계속한다. 그러나 생지에다 주사를 그리는 것은 쉽지가 않다. 그러니 (이 생지에 그리는 것) 또한 우연이다.”

103) 「指頭畫說」

“神來章，方長各一，俱白文，多用于鍾進士，洛神幅上。然如花竹小品之極得意者，亦偶用之。” “신래(神來)라는 도장은 方형과 長형이 각각 하나인데, 모두 白文으로 종규상이나 洛神(을 그린) 작품 위에 많이 사용한다.”

104) 「指頭畫說」

“秉四十餘年來，見指畫鍾進士像，不下二百餘本。或文像，或武像，有喜怒威善壯老之分，有似仙佛，有如鬼怪者，衣摺(褶)有如鈎勒潑墨之別，有寬袍窄細甲者，有寥寥數筆者，有鈎勒潑墨者，且有潑硃者，神奇變幻，不可端倪，列數軸于一堂，如出數手，無惑乎世人之生疑也。”

105) 중국어로 복(福)로 읽힘)은 박쥐라는 단어와 같은 소리로 읽힌다.

-15)는 귀신을 쫓는 무시무시한 무당 같은 존재 뿐 아니라 과거에 낙방하고 인생에서 실패한 비극적인 인물로 표현했던 것이다.

마지막으로 고기괘가 그리는 여성들은 모두 똑같이 표현되어 있다는 게 조금 이상한 부분이다. 키도 같고 머리도 위로 올려진 머리에 꽃을 꽂고 있는 모습의 (도-16)<꽃다발을 든 여인>볼 수 있다. 습윤한 묵선으로 의상을 리드미컬하고 자유분방하게 구사하고 있으나, 형태의 완결감은 부족하다고 할 수 있다. 어떤 이는 고기괘가 평생 한 여자 이를테면 그의 아내를 그렸다고 생각할 수도 있다. 다음의 글에서 고병이 적기를 고기괘는 그림의 완성도에 따라서 여성을 여신, 불멸의 상징이나 혹은 그저 여자로 생각했다고 한다.

공께서 여인상의 관세음보살을 그렸는데, 이것은 복덕상이어서 자비심을 갖추었다. (이것을 보고) 신이라고 말할 수 없고, 신선이라고 말할 수 없으며, 미인이라고 말할 수 없지만, 사람으로 하여금 보고서 존경심을 일으키게 한다. 대체로 공께서 그림을 그릴 때에는 실존이며 마음이며 불염이다. 불심으로 부처를 그리니 정말 불상이 된다. 세상 사람이 돈벌이 할 생각으로 그림을 그리면, 사람은 이익으로 그것을 사들이거나 또는 세력을 가지고 얻는다. 아침저녁으로 예배를 하면서 “부처께서 나를 구원하시고, 나에게 복을 내리시고, 나의 재난을 없애주소”라고 말하니, 이런 이치가 있을 수 있겠는가.¹⁰⁶⁾

이러한 것들은 북경국립박물관에 소장된 관음의 대작에 완벽히 나타난다. 또한 고병은 쓰기를 고기괘가 그린 여성 중에

지두화로 여러 신선과 선녀를 그리면서 손 가는대로 칠을 하여 복장을 거칠게 하고 머리까락은 어지럽게 하여도 더욱 그 아름다움을 나타내었다. 심하게는 눈썹과 눈이 분명하지 않고, 입과 코가 한데 들어붙어서, 추녀 같음이 있지만, 풍신과 체격이 아름답고 단정해서 저절로 특별한 취미가 있는데, 그 이유를 말하기가 어렵다.¹⁰⁷⁾

이러한 내용으로 보아 추녀 같음이 있지만, 풍신과 체격이 아름답고 단정한 풍취를 강조하여 각각의 독특한 매력을 가지고 있었고 그 매력이란 말로 표현할

106) 「指頭畫說」

“公繪女像觀音，是福德像，具慈悲心，不得謂之神，不得謂之僊，不得謂之美人，令人見而起敬。蓋公繪時，即存即心，即佛念也。佛心繪佛，誠然佛矣。世人以利心繪之，人以利購之，或以勢取之。晨夕禮拜，而曰“佛能救度我降我福消我災”，有是理乎。”

107) 「指頭畫說」

“...指畫羣僊宮娥，信手塗抹，粗服亂頭，愈形其美。甚有眉目不清，口鼻相連，有似媠母者，然風神體格，窈窕端莊，自有別趣，其故難言。”

수 없다고 말한 것이다. 또한 기법에 있어서는 운지법에서 언급했듯이 붓의 사용보다 손가락기법의 장점을 살려 손톱으로 날카롭게 묘사하거나, 손가락 살로 굵고 분명치 않은 선을 연속적으로 그어 갈필 효과를 주는 것이 특징이다. 때로는 그리는 대상을 평범한 사람들이나 黃愼(1687-1766)그림처럼 백묘법으로만 표현한 것도 있다.

다음의 예문을 보면 이목구비를 그릴 때 나름대로의 순서와 법칙을 정해놓는다.

손톱은 길어선 안된다. 길면 손가락에 방해가 된다. 또 너무 짧아도 안 된다. 너무 달면 손가락에 도움을 주지 못한다.” 공은 언제나 먼저 세밀한 그림의 인물과 화조를 그리는데, 손톱이 있는 것을 이용한 것이다. 그리고 두어 폭을 그리고 난 뒤에는 손톱이 차츰차츰 모자라진다. 그 때에는 발목산수 및 병풍과 같은 큰 작품의 인물·용·호랑이를 그린다. 그리고 손톱이 다 닳아 버리려고 하는데, 아직 조금 남아 있을 때 그 때를 이용해 가지고, 이 두치 정도의 사람의 눈을 점을 찍어 그리는데, 살로써 눈을 그리고 손톱으로 눈자위를 그린다. 어떤 때는 살로써 눈을 그리고, 손톱으로써 눈 위 부분을 그린다. 눈 두 개를 처음으로 그렸을 때, 온 정신이 벌써 모두 갖추어 진다.(눈만 그리면 다른 것은 제대로 된다.) 코는 눈 밑에 대고 그리고, 입은 코 밑에 대고 그린다. 얼굴은 눈에 따라 그린다. 이래서 코와 입이라고 하는 것이 이것이 시나 문장을 짓는 것이나 마찬가지다. 이렇게 시작을 하면 반드시 이렇게 계승을 한다. 글귀마다 서로 위의 것을 이어받고, 그림 그리는 데 있어서는 붓끝마다 서로 서로 생겨난다. 그래서 정한 법이 있긴 하지만 그 법은 죽은 법이 아니다. 그냥 그대로 살려서 쓴다. 그래서 시와 문은 한 수도 그냥 남 한 대로 그대로 따라서 하는 것이 없고, 만 여러 가지 글씨에도 한자도 남의 글씨와 같은 것이 없다. 손가락으로 그리는 지화의 얼굴 면목도 이와 같다. 그래서 고기괘는 이런 도장을 새겼었다. 인물화를 그리는 것은 손톱과 살이 반반쯤 되는 그 사이에 있다.¹⁰⁸⁾

고기괘가 정한 법칙은 무엇을 의미할까. 그것은 글씨 한자마다 남의 글자와 같은 것이 없듯이 시나 문장을 짓는 것도 마찬가지로 남의 것을 따라하기보다는 자신의 감정표현에 희노애락을 담아 자연스럽게 움직여 차례대로 완성되어지는 것이다. 이는 왕희지의 초일적인 ‘蘭亭取筆’을 연상하게 한다. 손가락으로 그리는 指畫의 얼굴 면목도 이와 같다. 따라서 창작과정에서 법칙은 작가의 독창성과 개성이 표현될 수 있는 여지를 말한다.

108) 「指頭畫說」

“指甲不宜長，長則有礙于指，亦不宜禿，禿則無助于指。公每先作細畫人物花鳥，利有甲也。數幅後，甲漸禿，畫澆墨山水及屏幃巨幅人物龍虎，而乘指甲將禿未禿時，用點數寸許人目，則肉爲目，而甲爲眶，或肉爲目，而甲爲睫。二目初點，全神已備，鼻承目，口承鼻，面承目，鼻口猶之詩文，如是起必應如是承，句句相承，筆筆相生，雖有定法，而非死法，故萬千詩文，無一首雷同，萬千法書，無一字雷同，指畫面目，亦如是矣。嘗有印章云，‘傳神寫照在甲肉相半間。’”

3. 영모화(翎毛畵)

고기패의 영모화는 수묵의 농담변화로 형사에 치우치지 않고 사의를 강조해 대상의 특징만을 간결하게 포착하여 대담한 묵법을 표현한 점이 특징이라고 하겠다. 여러 종류의 영모을 그렸는데 새, 사슴, 사자, 호랑이, 용 이외에 원숭이, 개, 말, 나귀, 물소, 고양이도 그렸고, 초충으로는 나비, 거미, 새우, 게, 물고기 등으로 기어 다니거나 헤엄치는 동물 등 그가 그린 소재는 매우 다양하다.

고기패의 초충도 중에서도 물고기와 게, 새우들은 특별한 의미를 부여하고 있다. 이런 소재는 화법형식을 무시한 파격적인 화풍을 특색으로 군더더기 없는 간소한 필치로 탈속적인 작품을 그려낸다. 그래서 당시 晉唐의 풍격이 있다고 하여 많은 인기를 모았다. 고기패는 화면의 적막한 정감이 감돌기도 하고, 날카로운 풍자적 창작 측면은 팔대산인의 자유분방하고 활기찬 필묵법과 절묘한 장법은 단순한 감정의 울분의 표현에서 비롯된 팔대산인의 화풍과 일치한다.

대표적 예로 1709년 완성된 화첩에서 고기패는 더 많은 사상과 영감의 원천을 드러내게 된다. (도-17,18)을 보면, 붓을 버리고 사의에 다가가는 작업을 한 단계 높였다고까지 평가되고 있다. 그런 것이 가능했던 이유는 고기패가 장시성에서 자라났고 그 곳은 팔대산인이 살았던 곳과 그리 멀지 않은 곳이라고 유추할 수 있다. 두 번째로 고기패의 거미그림에는 정치적 의미를 담고 있다. (도-19)는 형태를 잘 포착하여 그린 간결한 구도는 이미 그가 팔대산인과 서위(109)의 영향에서 기인한다는 것을 다시 한번 알 수 있다.

거미는 蜘蛛라고 하는데 리차드 M. 반하트가 팔대산인의 유일하게 남아있는 거미 그림을 관찰한 바에 의하면 팔대산인은 거미를 자신과 사라진 명왕조를 비유 상징하고 있다고 말한다. 고기패의 약간 다른 서체로 쓰여진 *zhi Zhu*라는 글자는 ‘나는 Zhu를 안다(知)’라는 뜻이다. 그러므로 고기패가 팔대산인을 염두에 두었다고 충분히 생각할 수 있겠다. 하지만 이상하게도 반하트는 팔대산인이 그런 거미를 경멸해 마지않는 만주 지배 아래 살아야 하는 중국인을 상징하여 죽일

109) 서위(徐渭 1521-1593) 字, 文長, 호, 青藤·天池, 浙江省 山陰縣 출생. 장년기에 한 번 저장성 총독의 幕客이 되었던 것을 최후로 향리에 은퇴하였다. 시·서·화에 각각 일가를 이루는 천재적인 문인으로, 특히 희곡 《四聲猿》의 명작을 발표하여 저명하다. 자기의 독창성을 중시하여 명나라 초기에 문단을 풍미했던 擬古派의 모방을 조소하였는데, 사후 그 개성적인 시풍은 公安派인 袁宏道를 경탄시켰을 정도였다. 저서 《徐文長全集》(30권)이 명·청 문단에 끼친 영향은 매우 크다.

수 있는 곤충이라고 해석을 했다. 그에 비해 만주의 관리인 고기패가 그린거미는 몸이 비대하고 명나라 초기 소란을 진압하려고 기다리는 곤충을 상징하고 있어 팔대산인의 거미와는 조금 다른 의미로 해석할 수 있다.

새나 물새 특히 새가 먹는 곤충들은 고기패가 즐겨 그렸던 소재이다. 그의 이러한 취향은 명나라 원의 테마를 반영하는 것으로 (자신의 개인적인 기호와 함께) 고기패는 새를 자유의 상징으로 보고 규약과 직무에 매달려야 하고 정치적으로 불안정한 상황을 가진 (1712년에 파직 당하고 1727년에 사형선고를 당한다) 관리로서의 그의 정체성과 연결시켰다. 1710년 고기패는 부채에 그린 그림에 실린 詩에 새가 나뭇가지에 앉아있는데 상징하는 바가 상당히 뚜렷하게 보이고 있다.¹¹⁰⁾

고기패의 새 그림의 화풍은 임량¹¹¹⁾이나 여기¹¹²⁾의 작업에 많은 영향을 받았다. 임량의 <灌木集禽圖>에서 보이는 간결한 필묵과 자유분방한 느낌은 수묵 사의화를 고기패가 직접 차용한 것이다. 그는 개인적으로 군인인 덕에 매 사냥 등 다양한 사냥을 할 수 있었다.¹¹³⁾ 예를 들어 기메 미술관(도-20)<매 사냥>화첩에

110) ‘봄날에 예쁜 새가 가지에 앉아서
 몇진 깃털을 뽑내고 있구나.
 버드나무는 아직 흔들리지 않는데
 복숭아 꽃이 비처럼 내리는구나.
 문서에 묶여서
 관리생활을 한해 두해 보내네.
 가지에 앉은 새야 넌 좋겠다.
 하지만
 우리도 언젠가는 저곳으로 가겠지.’

Joan Stanley-Baker, 1992, 앞의 책, p. 40.

111) 임량(林良, 약1488-1505 활동) 명대 궁중화가로 그의 화조화는 다른 궁중회화와는 완전히 다르다. 주로 水墨 寫意畫를 그렸는데, 수묵만을 써서 마치 초서를 쓰는 듯 붓을 움직여, 거침없는 인상을 준다. <鷹雁圖>와 같이 힘센 독수리나 매를 즐겨 그렸다. 『중국 회화사 삼천년』 학고재, p. 205.

112) 여기(呂紀, 1500년경 활동) 임량과 마찬가지로 명대 궁중 화조화가로 그의 화풍은 두 가지로 나뉜다. 하나는 견고한 윤곽선과 진한 채색을 써서 工筆畫로 섬세하게 그린 작품과, 다른 하나는 임량의 수묵 寫意畫를 직접 차용한 작품이 있다. 여기의 화조화는 살아 움직이는 듯 묘사하는 기법은 복숭대에 비롯하였다. 그의 화풍은 궁중 안팎의 화조화가들에게 널리 영향을 끼쳐 흔히 명대 궁중 화조화의 전형이라는 평을 듣는다. 앞의 책 p. 208.

113) Bell, *Journey*, pp. 164-171; 『康熙帝御製文集』 (제2책), 卷33, pp. 11-16; Carroll Malone, *Peking Summer Palaces*, pp. 21-24. (매 사냥에 대한 참고 서적은 드물다. 그러나 『聖祖五幸江南全錄』 p.4의 장군 란리가 여섯 마리의 매를 선물로 바친 기록이 있다. 『聖祖實錄』, 3628(272/11): Du Halde, *General History*, IV, 309, 310, 317, 319에 있는 Gerdillon의 편지를 보면 강희제가 25마리 내지 30마리의 매를 기르며 한 마리당 관원 한사람이 붙어서

서 보면 조류학자도 묘사하기 힘든 정확성으로 사냥매의 모습을 세밀하고 역동적으로 그려내고 있다. 이것으로 보아 자연을 직접 관찰하여 묘사함으로써 화의를 얻는 모습을 보여준다.

다음으로 고기패가 좋아했던 다른 동물들은 사자, 호랑이, 용이었는데 특히 주목할 점이 있다. 모두가 포식동물의 호전적이고도 제왕다운 면모를 보여준다. 이것은 당시 그의 신분적 지위를 상징한다고 할 수 있겠다. 먼저 호랑이부터 살펴보자. 호랑이는 중국불교예술에도 잘 나타나는데 민화와 함께 12세기 스님이었던 牧溪의 그림에서 용과 함께 등장한다. 예를 들면 도교승 張道陵의 軍馬같은 그림에서 찾아볼 수 있다.¹¹⁴⁾

영모화는 명·청 문인화에서 인기 있는 소재는 아니었다. 그렇지만 고기패는 호랑이에 매혹되었고 많은 호랑이 그림을 그렸다. (도-21)<指頭虎圖>에서는 기존의 坐虎 의미하는 경외심을 불러일으키는 위풍당당한 존재인 동시에, 용과 함께 초월적인 힘을 갖는 상서로운 존재로서의 의미를 나타내고 있는 포악한 육식동물로 묘사하지는 않았고, 유머러스한 터치로 표현되었다. 그러나 다음의 예문을 보면

호랑이의 위용은 앞부분에 있다. 그래서 화가들이 머리는 크게 어깨는 넓게, 허리와 다리는 비교적 작게 그린다. 그런데 공이 그린 호랑이는 앞부분과 뒷부분의 비

보살피고 있다는 내용으로 보아 당시 궁 안에 매를 길렀다는 내용으로 보아 고기패도 매를 세심히 관찰할 수 있었을 것이다.

Jonathan Spenc 저, 『강희제』, (2001), 이산

114) Huai'an Mingmu, no. 22.

중국의 호랑이 그림의 변화는 북송대 최고의 호랑이 화가인 趙孟頫에 의해 완성된 것으로 본다. 그의 傳稱作에서 볼 수 있는, 신체는 측면을 드러내고, 고개를 살짝 돌려 안면의 7분면 정도를 보이며 꼬리를 치켜들고 앞다리를 교차시켜 걸어 내려오고 있는 모습을 전형적인 出山虎와 坐虎를 도상이라 할 수 있다. 이는 이후 다양한 작품들을 통해 확인 가능하고, 때때로 호랑이의 앞다리를 '八'형태로 벌리거나, 사지를 가지런히 모으거나 하는 변형을 이루기도 한다. 좌호의 경우 현존작 가운데에는 牧谿의 전칭작을 最古로 삼는데, 그의 전칭작에서 볼 수 있는 좌호의 세 가지 유형과 함께, 목계 이후 신체와 頭部를 모두 측면으로 묘사하는 경우와 고개를 뒤로 돌려 시선을 몸의 뒤편을 향하는 변형을 보이기도 한다. 이러한 출산호와 좌호의 변형은 늦어도 명대에는 완성되고 주요 도상으로서 정착되었음을 현존작을 통해 확인 할 수 있다. 청대에는 기존에 자주 다루어지던 출산호와 좌호 도상은 별다른 도상적 변화 없이 지속적으로 그려지는 한편, 揚州畫派를 비롯한 다양한 개성적인 화풍을 자랑하는 화가들에 의한 호랑이 그림은 대개 출산호나 좌호 등의 기준에 즐겨 다루어지던 관습적인 도상을 취하면서도 때때로 작품을 통해 나타내고자 하는 주체의식에 따라 독자적인 자세나 구도의 것들을 취하기도 하며, 무엇보다도 배경요소의 생략을 통해 화면구성의 변화를 취하고 있다.

이계원, 「동아시아 호랑이 그림 연구: '出山虎'와 '坐虎'를 중심으로」, 2005, 이화여대 석사학위논문.

울은 일정하고 엉덩이가 또한 조잡하고 짧게 그린다. 일찍이 아마 화공은 나보다 더 호랑이답게 그럴지 모르겠다, 허나 화공은 내가 그린 호랑이의 위용은 따라오기 힘들 것이다.¹¹⁵⁾

라고 언급된 내용으로 보아 이것은 고기괘가 형사에 치우치기 보다는 寫意 표현을 중요시해 호랑이의 위용과 힘의 상징성을 부각시키는데 치중하여 그렸음을 알 수 있다. 또한 도장도 ‘호랑이를 그릴 때는 종이에 비린내가 난다.’라고 독특한 도장을 사용한다.¹¹⁶⁾ 특히 암스테르담 국립 박물관에 소장되어 있는 (도-22)〈指頭虎圖〉호랑이는 뒷다리와 둔부표현이 고기괘가 민화와 절에서 본 호랑이 그림에 영향 받은 것은 확실하나 표현은 직접 본 것을 바탕으로 한 것이다. 흥미로운 것은, 고기괘가 동물에 대한 연구가 필요하면 당시 황제가 다니던 사냥을 따라가곤 했다는 것이다.

Xu Fengdun이 적기를

고기괘가 황제와 함께 국경을 따라 사냥여행을 떠날 때면 물론 그는 혼자 호랑이를 보러 산에 가기도 했지만 그는 바라기를 그 여행이 호랑이의 본질을 포착하는데 도움이 되었으면 바랬다. 종종 고기괘는 호랑이와 맞닥뜨리곤 했는데 위험한 적은 없었다고 한다. 어떤 사람은 궁금해서 말할지도 모르겠지만 산신령이 고기괘가 비범한 사람인줄 알고 사람들을 이끌어줄 수 있는 그림을 그렸으면 하고 바랬는지 모른다.¹¹⁷⁾

건륭¹¹⁸⁾ 황제가 사냥 때 그린 이 대작은 약 1726년에 그려졌는데 자금성 화실에서 郎世寧¹¹⁹⁾의 지휘아래 발굴되었다. 이 시기 유럽회화의 도입¹²⁰⁾으로 고

115) 「指頭畫說」

“虎之威力 全在前身 故頭大肩闊 腰跨較細 公畫虎乃前後身相等 腿且粗而短 嘗曰 ‘畫虎之工 頗能以得形似 見長而不若吾虎之威也.’”

116) 「指頭畫說」

“...虎用滿紙腥風...”

117) Joan Stanley-Baker, 1992, 앞의 책, p. 44.

118) 건륭(1736년부터 1796년부터 즉위,) 고기괘는 왕자 때부터 보아왔다.

119) Giuseppe Castiglione, 밀란 1688 출생, 북경에서 1766년 사망, 중국이름은 낭세녕(郎世寧), 강희, 옹정, 건륭 황제의 궁중화가로 일했다. 요즘 중국에서와 서양에서 그의 평가는 유럽과 중국풍의 그림을 접목하는데 성공했다는 측면에서 대가로 평가받고 있다. 하지만 18세기 중국은 그를 단지 화공 정도 밖에 생각할 뿐이었고 고기괘와 같은 진정한 예술가와 어깨를 나란히 할 수 없었다.

120) 강희제는 자금성 한쪽 구석에 綺祥宮이라 부르는 화실 겸 수리 공방을 설치했는데 이곳에서

기패 작품에도 적지 않은 영향을 미친다. 따라서 모든 가능성을 종합해볼 때 사실적이거나 약간 영성한 호랑이 그림은, 고기패가 ‘화원 화가’가 자신보다 더 그럴 듯하게 그럴지도 모른다는 말을 했을 때 염두에 둔 것인지 모른다.

낭세녕과는 서로 알고 지내던 사이로 고기패는 1729년부터 1731년까지 如意館¹²¹⁾에서 일하면서다. 그 곳은 수도에서 북서쪽에 위치한 여름에만 쓰는 圓明園¹²²⁾으로 궁 안에 있는 궁중자료실에서 기록하기를

고기패, 낭세녕과 궁중화가인 唐垚¹²³⁾는 황제에게 직접 임명되어 1730년 옹정8년 12월부터 1731년까지 적지 않은 그림을 그려야 했는데 그들이 입대했던 군대에서 내려진 임무이기도 했다.¹²⁴⁾

이와 같은 역사적 사실로 보아 당시 유럽 화가들은 작품을 직접 제작했을 뿐만 아니라, 서양 회화의 다양한 기법과 장르를 중국의 궁정화가들에게 전수했으며, 이에 따라 중국의 화가들은 중국과 서양의 방식을 결합하기 시작했다. 이러한 서

중국인 및 제스위트교 미술가와 기술자들이 함께 그림도 그리고 판화를 제작하기도 하고 시계나 악기를 수리하기도 했다. Michael Sullivan 저. 한정희, 김성은 역, 『중국 미술사』, 예경출판사, 1999, p. 226.

121) 만주족이 통치했던 청왕조 시대에는 역대의 어느 왕조보다 황제의 서화 수집열이 대단했는데 강희연간(1662-1722)부터 서서히 움직임이 보이기 시작해서 건륭연간(1736-1796)에는 절정기에 달해 중국 전 지역의 서화가 궁에 수집되었다. 이에 따라 궁 외부에서는 18세기 이전의 글과 그림을 접하게 되는 기회가 줄어들게 되었고, 옛 그림을 모본으로 삼아 재창조하는 전통적인 제작과정에도 변화가 일어나게 되었다. 만주황제들은 수집뿐만 아니라 그림제작에도 관심이 대단해서 청조의 궁중회화 제작기관인 如意館은 화원의 절정기였던 송왕조 시대에 버금갈 정도로 활기를 띠게 되었다. 이 역시 건륭황제 재위기간 동안에 절정기에 달했으며 공식적인 연례행사는 물론이며 수렵, 일상생활에 이르기까지 황제가 중심인물로 등장하는 모든 사건들을 상세히 기록하는 역사화가 많이 제작되었다.

122) 건륭 9년(1744)에 완성된 원명원(圓明園)은 전체 면적 320ha로 호수가 많아 전체면적의 35%를 차지한다. 원명원은 명대 개인의 원림이었으며, 1709년 강희제가 네 번째 아들 胤禛(옹정제)에게 하사한 후 현재의 이름으로 개칭했다. 윤진이 즉위하여 옹정제가 된 후 원명원을 황실의 정원으로 조성했으며, 이후 건륭제가 바로크식 건축 양식을 더하여 전체 부지를 확장했고, 1749년 원명원 남쪽에 長春園을 세웠고, 1772년 장춘원 남쪽의 작은 공원 몇 군데를 합쳐 원 남쪽에 綺春園을 새로 지었다. 장춘원에는 프랑스 로코코 양식의 영향을 받은 유럽식 건물 西洋樓가 세워져 있기도 하다. 원명삼원은 청대 皇家園林을 대표하는 ‘萬園之園’으로 예찬되었으나 함풍 10년(1860) 제 2차 아편전쟁 때 영국과 프랑스 연합군에 의해 불타버리고 지금은 폐허만 남아 뼈아픈 역사의 현장을 그대로 보여주고 있다.

심규호, 『연표와 사진으로 보는 중국사』, 일빛, 2002, p.360.

123) 당대(唐垚 1673-1752) 子는 毓東이고 號는 靜巖 또는 默莊이다. 만주인으로, 1708부터 1750까지 활동했다. 王原祁의 제자로. 화원화가이다.

Osvold Siren, *Chinese Painting*, The Ronald Press Company, New york, 1958, p.404.

124) Joan Stanley-Baker, 1992, 앞의 책, p.44.

양 회화의 영향을 가장 많이 받은 작품으로 거대한 (도-23)<8마리의 명마>를 들 수 있다. 여기에서 비단 위에 淡墨으로 습윤히 그린 것이 고기패의 기존에 보이는 화법과는 색다른 면을 볼 수 있다. 이러한 기법에서 보여지는 깊이는 어느 정도 고기패가 낭세녕에게 영향 받았음을 알 수 있는 대목이다.¹²⁵⁾

이외에도 고기패는 여섯 점의 작품을 완성한다. 모두 대작이며 전부 대만 국립 박물관에 소장되어 있다. 그리고 이 중 네 작품은 붓으로 그린 것으로 전통적 기법의 산수화이다. 혹자는 이것이 고기패가 직접 그린 것인지 아니면 당대나 다른 궁중화가가 그랬을지 모른다는 추측도 있다. 이 그림들과 다른 고기패의 붓 그림들은 확연한 차이가 있기 때문이다. 특히 1726년 황제의 명으로 그려진 (도-24)<월명원 근처 산을 오르다>라는 그림이다.¹²⁶⁾ 게다가 자료실 문헌에 의하면 1731년 8월 당대는 수평 두루마리 그림을 그리라는 명을 받았는데 그 제목이 <비바람을 맞으며 돌아오는 돛단배>이다. 하지만 대만에 소장중인 이런 제목의 그림에는 고기패의 낙관이 있다.¹²⁷⁾ 대만에 있는 그림 중에 이 시기에 그려진 고기패의 지두화는 매우 월등히 뛰어나며 칠순에 접어든 그의 솜씨가 전혀 녹슬지 않았음을 보여주고 있다. 따라서 말 그림에서 고기패와 낭세녕의 관계가 얼마나 우호적인 태도로 作畫활동을 했는지 알 수 있는 대목이다.

다음으로 사자를 살펴보자. 호랑이와는 달리 사자는 원래 중국 동물은 아니다.

125) 앞의 책, p.44.

126) 이 그림의 제시를 보면 ‘겸손하게 그리다’ 오른쪽 위: ‘옹정시대 *bingwu* 해 9번째 달, 9번째 날에(1726년 10월 4일) 황제가 믿을만한 12관료들 중 우두머리를 데리고 원명원산의 정상에 올랐다. 나와 Zhang Tingyu도 거기에 있었다. 다음날 형부의 Gao Qipeisms 이 장면을 그림으로 그려 황제에게 주었다. 1년 후 황제로부터 그림을 받을 특권이 있었다. 나는 그것을 기쁘게 받아들였고, 이 영광을 기념하고, 기록하기 위해서 존경하는 마음으로 몇 글자를 새겨 넣었다. 내 후손은 이것을 보물처럼 간직해야하고 정성을 다해 다루어야 할 것이다. 옹정시대 *dingmao* 해의 4번째 달에(1727년 5월) Zhang Tingyu가 겸손하게 쓰다. Zhang Tingyu의 낙관이 2개 있다. Zhang Tingyu(1672-1755)는 1720 ~1749년 동안 최고 관부를 장악했고, 옹정황제의 개인적인 조언자였다.

중국에서는 해년마다 9번째 달의 9번째 날에 산을 오르고 꼭대기에서 소풍을 가는 것이 관습적인 것이었다. 황제 자신은 이 그림을 보지 못했다. 이 작품은 전경이 결정체와 현무암 같은 암석이 주를 이루며, 뒷 배경의 산자락에서 육일위 영향을 찾을 수 있다. 전경에서 볼 때 35명의 인물은 다리를 건너고 있고, 꼬불꼬불한 산길을 오르고 있다. 왼쪽 중심에 있는 건축물은 아주 세밀하게 그려져 있고, 큰 북과 종은 확실하게 구별할 수 있다. 해변에 부딪치는 하얀 물결의 가장자리 선이 검은색으로 그려진 것이 아주 큰 특징이다. 흥미로운 것은 원명원의 여름궁전의 터는 아주 평평하고, 높은 곳은 입으로 만들어진 몇 미터 안되는 2개의 언덕뿐이다. 황제는 태산처럼 되라고 그 흙 두둑을 밟아 주어야 했다.

Yang Renkai, *Gao Qipei huaji*, 1989, no. 13: Moss, pp. 95-97.

127) Lang Shining nianpu, p. 45; *painting in the palace Museum*. Taipei, no. CV 1031.

중국의 사자 그림은 인도 불교화에서 넘어온 것이다. 그리고 중국에서 사자는 북경개¹²⁸⁾가 떠오르는데, 개 비슷한 동물을 그로테스크하게 바꾸어 놓았다.

고기패의 1682년 화첩 (도-25)<指畫人物花鳥畫冊>에서 보면 폭포 옆의 사자는 이러한 특성을 더욱 구체적으로 보여준다. 하지만 옹정연간에 궁궐 안 동물원에는 유럽에서 선사한 사자가 있었고 고기패는 이 사자를 그린 것이다.¹²⁹⁾ 즉 고기패는 사자를 사생을 바탕으로 표현했다는 것을 다음의 문장을 통해 알 수 있다.

사자는 보기가 쉽지 않다. 그래서 화가들이 자기 생각대로 그려, 털을 길게 꼬리를 크게 그리는데, 다만 본래의 형상이 아니다. 공은 과거에 사자를 사생한 적이 있는데, (이것은 사자 그리는데) 법이 되기 충분하다. (그래서) 나는 경건하게 한번 모사하여 그 뒤에 붙였다.¹³⁰⁾

고병이 이 그림을 1771년 목판에 떠서 「지두화설」 맨 뒷장에 실어놓았다. 또 다른 화첩에서 볼 수 있는 사자와 분수 그림은 (도-26)<指畫雜畫圖冊>상당히 사실적이어서 연도를 1722년 이후로 잡아야 할 것이다.¹³¹⁾ 따라서 그는 ‘사자, 호랑이의 생김새가 각자 다르듯이 기색 또한 다르다’.¹³²⁾고 말한 것으로 보아 사생을 중심으로 표현했으며 각각의 개성과 기색을 중시되었다.

고기패는 이런 군인과 궁중화가의 신분으로 그린 동물그림 중에서도 용은 매나 사자, 호랑이 그림보다 훨씬 우위에 있다. 고병은 용 그림에 있어서 고기패가 1715년 전과 후에 그린 용 그림이 얼마나 달라졌는지 말하고 있다. 따라서 1715년 이전 고기패는 확실히 대가의 그림과 책에 적혀있는 그대로를 그렸다. 하지만 1715년 사천성 永寧의 관찰사로 새로 부임하게 된다. 부임지로 배를 따라 올라갈 때 그는 말하기를 실제 살아있는 용을 보았다고 한다. 그 동물은 ‘뿔과 귀가 있었지만 무예¹³³⁾(無礙)라고 부르기에 조금 부족했다.’고 말한다. 이에

128) 사자를 닮은 북경 토종 개.

129) Joan Stanley-Baker, 1992, 앞의 책, p. 44.

130) 「指頭畫說」

“獅不易見 畫家以意爲之 長毛大尾 殊非本相, 公曾爲獅寫生 足以爲法 秉敬模一式附于後.”

131) Joan Stanley-Baker, 1992, 앞의 책, p. 44.

132) 「指頭畫說」

“...乃龍虎之面, 亦百十各異, 此詩文家參活法, 欲語羞雷同意也.”

용과 범의 얼굴도 백이나 열이나 각이 모두 다르다. 이것은 시문가의 참활법으로서 말하려고 하지만 똑같이 하는 것을 부끄럽게 여긴다.

133) 무예는 산스크리트어를 번역한 말로 원래는 apratihata인데 뜻은 경전에 이르는 ‘멈출 수 없는’, ‘어디에나 있는’ 이라는 뜻이다.

대한 이야기를 「지두화설」에서 자세히 살펴보자.¹³⁴⁾ 고기괘가 보았다는 용은, 강력한 회오리바람이 바닷물을 하늘로 말아 올리는 ‘용오름 현상’¹³⁵⁾을 보고 용을 보았다는 것일 가능성이 있다. 고기괘의 두 개의 용 그림에서 확연한 차이를 볼 수 있다. 1708년과 1712년, (도-27),(도-28)은 모두 1715년 전에 그려진 그림으로 더 개성이 넘치고 사실적으로 그려졌다. (도-28)은 陳容 13세기 초반 화가의 전통에 따라 그려진 작품으로, 고기괘만의 위풍당당한 전형적인 용이라 할 수 있다.¹³⁶⁾ 고병이 고기괘의 그림을 직접 보고 기록했다는 사실이 시사하는 바는 지두화설이, 물론 그 책은 고기괘가 죽은 후 75년이 지난 후에야 모습을 드러냈지만, 고기괘 연구의 소중한 자료이며 고기괘 예술세계가 가지고 있는 철학을 재구성하는 책임은 틀림없다.

134) 「指頭畫說」

“公畫龍，雖獨開生面，與僧繇所翁有別，究恨未及前人。康熙乙未年，由京口買舟赴永寧觀察任。一日陰雲蔽天，霖雨將沛。公忽動念畫龍，惟遵編簡所載，兼用藍本，非爲神龍寫照。爰泊舟虔禱，願得一見真龍，濃雲頓開，龍首畢現，有角有耳，而無所謂無礙者。晴光閃爍，未敢久視，然已瞻仰大略，嗣後所畫，都無無礙矣。是以五句前後所畫各別，非自相矛盾也。家藏前此畫者，僅一橫幅，餘皆後此所畫。世人未詳其故，有疑此真彼贗者，彼真此贗者，殊不知真贗不在無礙之有無也。神龍變化莫測，公畫神龍，亦變化莫測，只可意會，難以言傳。今之贗公畫者，尙未敢唐突及此也。”

“공께서 용을 그리는 것은 새로운 면모를 열어놓기는 했지만 張僧繇나 所翁과 구별이 있어, 마침내 옛날 사람을 따르지 못하는 것을 늘 섭섭히 생각했었다. 康熙 乙未年, 1715년에 경구에서 배를 타고서 永寧觀察史 임지로 부임하러 가는데, 하루는 구름이 하늘을 덮고 소낙비가 내릴 듯 하였다. 공은 갑자기 생각이 나 용을 그렸는데, 다만 책에 기록된 것을 따르고 아울러 채본을 사용하였다. (이것은) 살아있는 용을 직접 보고 그린 것이 아니었다. 그래서 배를 대 놓고 정성스럽게 빌면서 한 번 진용을 보기를 기원하였다. (마침) 먹구름이 갑자기 열리고 용의 머리가 모두 나타났다. (이를 보니) 뿔도 있고 귀도 있는데, 이른바 無礙라는 것은 없었다. (용의) 눈빛이 번쩍하고 빛나서 오랫동안 안 보지를 못했지만, 이미 대략(적인 모습)을 쳐다보았다. 이 뒤에 그린 그림은 모두 무예가 없었다. 그러므로 50세 전후로 해서 그린 것이 각각 달라, 스스로 서로 모순된 것이 아니다. 집에 이 이전에 그린 작품을 소장한 것은 겨우 한 폭뿐이고 나머지는 모두 이 사건 뒤에 그린 것이다. 세상 사람들이 그 이유를 자세히 알지 못하고, 이것이 진짜이고 저것이 가짜라고 의심하는 사람이 있고, (오히려) 저것이 진짜이고 이것이 가짜라고 의심하는 사람이 있는데, 진짜와 가짜가 무예가 있고 없는데 있지 않다는 것을 모르기 때문이다. 신통은 변화를 헤아릴 수 없는데, 공이 神龍을 그리는 것도 변화를 헤아릴 수 없었다. 다만 마음속으로 이해할 수 있어도 말로 표현하기는 어렵다. 지금 공의 그림을 위조하는 사람은 당돌하게 여기까지는 미치지 못한다.”

135) 용오름(Waterspout. 龍卷) 현상. 용오름이란 거대한 적란운으로부터 아래로 드리워진 기둥이 나 깔때기 모양의 구름과 그 구름 아래의 지표면으로부터 말아 올리는 모래먼지, 지상 물체의 파편, 수면으로부터의 물방울 등을 수반하는 강한 소용돌이를 말한다. 이 모습이 꼭 용이 하늘로 승천하는 모양 같다고 해서 용오름이라 불리게 되었다. 용오름은 두 가지로 구분되는데, 육지에서 발생하는 용오름을 Landspout - tornado, 해상에서 발생하는 용오름을 Waterspout로 구분한다. 발취: 기상청.

136) Yang Renkai, *Gao Qipei huaji*, 上海: 上海書畫出版社, 1989, p. 169.

이제까지 살펴본 바, 고기패의 영모화를 분석해보면 몇 가지 특징을 들 수 있다. 첫 번째 수묵의 농담변화로 형사에 치우치지 않고 사의를 강조해 대상의 특징만을 간결하게 포착하여 대담한 묵법을 표현한 점이 특징이라고 하겠다. 이것은 팔대산인의 영향에서 비롯되었으며, 고기패도 草蟲圖에서 특별한 의미를 부여하고 있다. 이런 소재는 화법형식을 무시한 파격적인 화풍을 특색으로 군더더기 없는 간소한 필치로 탈속적인 작품을 그려낸다. 이것은 팔대산인의 영향과 영감으로 이루어낸 것이다. 두 번째로 유럽회화의 도입으로 고기패 작품에도 적지 않은 영향을 미친다는 점이다. 서양 회화의 다양한 기법과 장르를 중국의 궁정화가들에게 전수되고 중국과 서양의 방식을 결합으로 고기패의 작품에서도 기존에 보이는 화법과는 색다른 면을 보여주는데 이것은 고기패가 어느 정도 낭세녕에게 영향 받았다는 것을 시사한다. 세 번째로 고기패는 군인과 궁중화가의 신분으로 동물에 대한 연구가 필요하면 당시 황제가 다니던 사냥을 따라다니며 직접 관찰하여 묘사하여 形似에 치우친 指畫를 보여준다.

4. 화목류(花木類)

다른 시대와는 달리 청대에 이르러 화조화는 새로운 국면이 대두된다. 즉 화조화에 대한 재인식이 이루어지면서 화조화에 대한 개념상의 혁신을 이룩하게 된다. 이러한 변화의 일차적인 촉매역할을 명대 유민화가들이 담당했으며 그 다음의 역할은 개성과라고 할 수 있는 양주팔괴라 불리우는 화가들에 의해서 수행되었다.

고기패 역시 화조화를 통해 자신의 심정을 표출하는 방법으로 청초 팔대산인의 영감과 영향을 받아 전성기를 이루게 되며, 그의 추종자와 청 후기 양주팔괴들에 의해 애용되게 된다. 앞 장에서 언급했듯이 화목류도 마찬가지로 팔대산인의 호방하고 기(氣)가 응축된 필획 및 과목과 발목을 자유자재로 구사한점과, 다양한 묵색의 창출, 즉흥적이면서도 과격적인 화면 구성, 과감한 여백경영은 고기패에게 많은 영향을 준다.

이러한 영향은 주로 大作보다는 부채나 畫冊 위주의 작은 작품들에서 보이며, 주제는 대나무, 난, 나무와 매화를 주로 그렸다.

종이에 지화를 그리는 것은 치밀하고 섬세하게 하기가 어렵다. 그러므로 커다란 지면에는 다만 피마준·하엽준·대소부벽준 등의 준법을 사용하는데, 오직 그 사이에 정신이 빛날 뿐이다. 나무에는 挾葉¹³⁷⁾이 없다. 그리고 화첩·부채·비단에는 여러 가지 방법을 구비하지 않는 것이 없다. 그래서 치밀하고 섬세함이 최고에 달한다. 바라볼 때 손가락에 먹을 묻혀 그린 것 같지 않지만 자세히 보면 하나하나가 모두 붓으로 처리할 수 없는 것이다.¹³⁸⁾

고하여 종이에 지두화로 꽃을 그릴 때 몇 가지 장애범이 지적 되듯이 치밀하고 섬세하게 그리기가 어렵다는 것이다.

우선 대나무를 살펴보자. 그는 대나무를 그릴 때 손가락 운용에 있어 다른 화조화와는 달리 대나무는 엄지손가락까지 모두 사용한다는 것이 특징이라 할 수 있

137) 잎을 따로따로 그냥 분명하게 그리는 것을 험엽이라고 한다. 험자는 양쪽에 끼고, 상대적으로 있는 것. 따라서 큰 종이바닥에다 그릴 때는 세밀하게 그리지 못한다. 수목을 그린다 하더라도 나무에 그냥 저렇게 무슨 엉켜있는 것으로 그리지, 잎 하나하나를 그리지 못한다.

138) 「指頭畫說」

“指畫生紙難于工細，故巨幅僅用披麻荷葉大小斧劈等皴，惟神明于其間爾，而樹無夾葉。至冊箋絹素，則無體不備，有工細之極。望之，不似指墨者，細玩之，則色色皆非毛穎所能辦也。”

다.¹³⁹⁾(도-29) 고기패가 주로 아주 작은 인물화조를 그릴 때는 무명지(네째 손가락)와 소지(새끼 손가락)를 함께 사용하였고, 대폭을 그릴 때는 반드시 두 손가락을 한꺼번에 사용하였다. 이렇게 사용해야지만 형식에 구애 없이 자유롭게 표현하고, 수식의 번거로움이 없다고 말한다. 하지만 대나무는 예외로 엄지손가락까지 다 사용한다는 것으로 보아 대나무 잎의 다양한 모습을 응용하기 위해서일 것이라 추측한다.

또한 다음의 글에서 고기패는 앞 장에서 언급했듯이 사생을 강조한다.

옛사람이 나뭇가지는 사면으로 나뉘어 진다. 라고 하였는데, 이것은 다만 꽃과 나무를 말하는 것뿐이다. 공은 신선, 팔준, 유어, 비조, 화목을 그렸는데, 모두 팔면이 있었다. (이것을) 보고 나면 형색이 없어, 의식적으로 한 것이 아닌 것 같다.¹⁴⁰⁾

이러한 사생을 바탕으로 사의에 도달할 수 있다는 자신의 창작관을 강조하고 있다. 고기패는 그림의 정신을 얻기 어려운 것으로 난과 초목을 언급한다. 간단해 보이지만 옳은 법이 있고 힘이 있어야 하고, 조금이라도 윤색을 하면 안 되며, 약간이라도 보태거나 줄이거나 해서는 안 된다고 말한다. 대폭보다는 뾰뾰한 화첩이나 부채를 사용하고, 작은 화첩일수록 창작주체의 진실된 마음이 나타나 그 창작물에 진실한 기운이 드러난다고 본 것이다. 난을 그릴 때는 팔대산인을 모본으로 삼았다.¹⁴¹⁾ (도-30)<指畫蘭花圖冊>참조.

139) 「指頭畫說」

“畫極小人物花鳥，無名指·小指互用足矣。大幅必是兩指同用。若畫鉤雲流水，則三指並用，故頭緒似亂而實清，無板滯之病，省修飾之煩。乘所藏小冊風竹，則兼用大指，向外撇之，神哉神哉。”
기막힌 아주 작은 인물화조를 그릴 때에는 무명지와 소지를 함께 사용하면 충분하다. 그렇지만 대폭을 그릴 때에는 반드시 손가락 두 개를 한꺼번에 사용해야 한다. 선만 그리는 구름이나 흐르는 물 같은 것은 손가락 세 개를 한꺼번에 사용한다. 그러므로 획이 나가는 것이 어지러운 것 같지만 사실상 깨끗하게 되어, 형식에 구애되는 병폐가 없고, 수식의 번거로움을 덜게 된다. (손가락 세 개를 가지고 한꺼번에 운용해 나가야 하니깐.) 내가 간직한 조그만 화첩 風竹의 그림은 엄지손가락까지 다 써 가지고 밖으로 빠져나간다. (대나무 잎을 그릴 때) 신기하도다. 신기하도다.’

140) 「指頭畫說」

“昔人云，枝分四面，是但謂花木爾。公畫羣仙八駿游魚飛鳥花木，皆有八面，顧盼無迹，若非有意爲之。”

141) 「指頭畫說」

“畫中難以得神者，蘭蕙爲最。葉須有法有力，不宜少加潤色，不宜稍爲增減，指墨斷難施于新紙，故公蘭蕙曾無巨幅，以其難佳，不強爲也。遇冊箋，每每畫之。乘半生所見，亦百十無一同者，蘭尤難于蕙，八大山人，每畫一二花于本，盛磁器中，不著一葉，長于用巧矣。然余得其小冊，僅寫一花二葉，古峭絕倫，有如詠終南殘雪四語意，可謂力大于身，惜我公未及見此，見之必愛玩不忍釋也。噫不知此

매화꽃은 점을 찍어 표현하는데 무명지를 사용해 무명지 아래에 먹을 묻혀 그렸고, 아직 피지 않았거나 반쯤 핀 꽃을 그릴 때는 먹을 좀 진하게 사용했다. 활짝 핀 것에는 약간 물게 그렸으며, 모두 손가는 대로 찍어 표현하되 부족하거나 비어 있는 공간이 있지만 매화의 온 정신을 표현했다. 또 간혹 연지를 사용해 수염이나 꽃받침을 그리는 경우가 있고, 또 수염을 그리되 꽃받침이 없는 경우가 있다. 이와 같은 법 하나로 같이 하였지만, 작품마다 신운이 변화하는 것이 각기 또한 다르게 표현했다.¹⁴²⁾

다음은 (도-10)<指畫柳鴛鴦圖軸>의 버들나무는 다음과 같은 방법을 이용해 완성했다.

큰 작품에서 마른 버들나무는 손가락 둘을 가지고 그리는데, 어떤 것은 무겁거나 어떤 것은 가볍게 하고, 어떤 것은 진하게 어떤 것은 옅게 하여, 그 자연에 맡기되, 약간이라도 덧붙이거나 줄이지 않는다.(한 번 그리고서 다시 개칠하지 않는다.) 작은 작품에서 마른 버드나무나 새로 난 버드나무는 오로지 손톱을 사용하는데, 그 빠른 것은 바람 같고, 그 가는 것은 머리털과 같으며, 그 힘 있는 것은 강철과 같고, 그 날카로움은 바늘과 같은데, 은과 같은 갈고리 선이나 철과 같은 획은 아득히 따르지 못한다. 이것이 어찌 붓으로 할 수 있는 것이냐? 이것은 또 난이나 휘보다 더 어렵다. 그러므로 다만 좋은 책이나 고은 비단에 그리기 때문에 많이 볼 수가 없다. 내가 근대나 현대에 손가락으로 그리는 사람을 보니, 걸핏하면 드리워진 버드나무를 그리는데, 종이에 가득하게 기다란 가지를 그려, 사람으로 하여금 두려움을 일으키게 하니, 정말 이른바 옛날 사람이 지금 사람 배짱을 따르지 못한다는 것이다.¹⁴³⁾

蘭何時再逢知己。”

“그림 가운데에서 神을 얻기 어려운 것은 난과 휘가 제일 어렵다. 잃은 법이 있고 힘이 있어야 한다. 조금이라도 윤색을 하면 안 되고, 약간이라도 보태거나 줄이거나 해서는 안 된다. 지두화는 새 종이에 그리기가 매우 어렵기 때문에 공의 난과 휘는 처음부터 큰 그림이 없다. 잘 하기가 어려워 무리하게 그리지 않는 것이다. 그리고 화첩과 부채를 만날 때 마다 그린다. 내가 평생에 본 것 또한 100이나 10에서 하나라도 같은 것이 없었다. 난은 휘를 그리기 보다 더 어렵다. 팔대산인은 본(本, 책 또는 뿌리?)에 꽃 한두 개를 그리거나, 자기에 담겨있는 것은 잎을 하나라도 그리지 않고 솜씨를 잘 잘 구사하였다. 그러나 내가 작은 책자를 얻은 것에서는 다만 꽃 하나에 잎 둘을 그렸는데, 예스럽고, 험준하며, 뛰어났다. 終南殘雪 네 글자를 읊은 뜻과 같음이 있으니, 힘이 자기 몸보다 크다고 말할 수 있다. 아깝다. 우리 공이 미처 이 그림을 보지 못했다. 보았다면 반드시 아끼고 감상하면서 차마 놓지 못할 것이다. 아! 모르겠다. 이 난초가 언제 다시 지기(知己)를 만나겠는가.”

142) 「指頭畫說」

“用無名指肚，蘸墨點梅瓣，未放半放者，墨稍濃，全放者，稍淡，信指點去，每有中空宛然一黑圈者，不加鬚蒂而得梅之全神，神乎指乎。亦間有設臙脂而加鬚蒂者，亦有加鬚而無蒂者，同此一法，而每幅神韻變化，各又不同。”

143) 「指頭畫說」

(도-31)<竹林>의 경우 고기패는 우거진 나무를 그릴 때 각각의 법식이 있고, 가지의 위치는 각각 자기의 정신(性靈)을 서술하며 따로 자기의 격식을 나타내는 것이라고 말한다. 다음의 문장을 보자.

우거진 나무를 그리는 데에는 각기 일가의 법식이 있어서, 가지를 내고 나무 줄거리를 일으키며, 뚫고 꽃고 위치를 정하는 것은 각각 자기의 정신(性靈)을 서술하며 따로 자기의 격식을 나타내는 것인데, (여기에는) 멀리 서로 아주 다른 경우가 있고, 대동소이한 것이 있다. 후대 사람이 그것을 배울 때, 한번 보면 그 근본을 둔 것을 알게 되니, 이것이 화가가 매우 중요하게 여기는 것이다. (이것은) 팔대산인의 재주와 지식이 없이는 시도할 수 없는 것이다.¹⁴⁴⁾

또한 이끼나 마른 가지, 살아있는 가지, 모두 각기 손가락 사용의 변화를 강조했다는 것을 다음의 문장을 통해 알 수 있다.

가느다란 이끼를 그릴 때는 무명지와 소지로서 쌍 점을 찍는데, 살아있는 가지와 마른 가지에 정취가 넉넉하게 있다. 攢三取五(攢三取五)법에 어찌 구속되겠느냐. 큰 숲과 이끼와 가시나무는 손가락 셋을 한 데 붙여서 그리면서 손가락 뒷면으로 베끼면 얇고 깊고 진하고 얽은 것이 혼연이 자연스럽게 이루어져, 저절로 울창한 운치가 있게 된다. 나뭇잎을 그리는 것에도 이 방법을 쓴다.¹⁴⁵⁾

또한 화목류에서도 산수화와 마찬가지로 指畫나 筆花 모두 자연 산천의 관찰을 통해 얻어지며 옛 화가를 모방해서는 안 된다고 말한다.

공께서 우거진 나무를 그린 지두화나 필화는 모두 자연 산천의 무성한 숲에서 나온 것이지 절대로 앞 시대 사람을 모방하지 않았다. 그러므로 옛 사람을 따라한 흔적이 없고 자연 구학의 참된 취지를 얻었다. (이것은) 옛날 사람이 마구간의 말을 스승으로 삼고, 그림의 말을 법으로 삼지 않은 것과 마찬가지로이다. 바로 이것이 또한 내 자신에서부터 옛날의 것을 변화시키는 한 법이다. 산수를 그리는 데에서,

“巨幅枯柳，用兩指急掃，或重或輕，或濃或淡，任其自然。但不得增減一絲爾。小幅枯柳新柳，則專用指甲，其急如風，其細如髮，其健如剛，其銳如鍼，銀鈎鐵畫，遠弗逮也。是豈筆之所能爲者，此更難于蘭蕙，故只畫於佳冊細絹，不可多得。余見近今用指者，動畫垂柳，滿紙長條，令人生畏，眞所謂古人不及今人膽。”

144) 野戰 : 옛날 법에 의거하지 않고 자기 멋대로 하는 것. 독창적인 법식을 창안해 내는 것을 가리킨다.

145) 「指頭畫說」

“細苔用無名指小指雙點，饒有生枝枯枝之趣，攢三取五，何其拘執。大叢苔棘，則三指連並，以指背搨之。淺深濃淡，渾然天成，自有鬱蔥之致。樹葉亦用此法。”

옛날 사람들은 대개 횡점을 사용하여, 먹색의 된 먹, 묽은 먹, 진한 먹, 옅은 먹으로 멀고 가까움, 얇고 깊음을 구분하였다. 작은 숲과 뾰뾰한 대나무는 초목으로 점을 찍어 그리는데, 어떤 것은 갈필을 사용하여 한차례 죽 비쳐서 이른바 寫意할 뿐이다. 공께서 역시 이 방법에서 벗어난 것이 한번도 없다. 이것 모두 글을 짓는 것에서 오직 옛날 묵은 말을 애써서 제거하려고 탁견과 같은 것이다.146)

이와 같은 인용은 창자 주체자의 감흥의 변화에서 오는 것으로 겉에서 나타나는 것보다 내면에 포함되어 있는 보다 깊은 뜻이 더욱 중요한 것이며 이를 실천함에 있어 관념 속에서 해방되어야 한다는 사의성의 단면적 표현이라 볼 수 있다.

종합하자면 단일한 구성으로 생략적인 처리요법을 구사한 화목류의 작품들은 지두기법의 정점을 보여준다. 화목류의 작품들에서도 그의 높은 기상이 은유적으로 표현되어 사의성을 비교적 강하게 느낄 수 있다. 철저한 사생을 중심으로 사의성을 강조했다는 것을 알 수 있다.

146) 「指頭畫說」

“畫叢樹，各有家數，出枝發幹，穿插位置，各抒性靈，獨表格式。有迥相懸殊者，有大同小異者，後人習之，一望而知其所本。此畫家所極重，非有八大山人才識，未容野戰也。我公指畫筆畫叢樹，俱從江山茂林中得來，絕勿規倣前人，故無步趨痕迹，而得邱壑真趣，如古人但以廐馬爲師，不以畫馬爲法，卽此亦自我化故之一端也。點綴山水，古人率用橫點，以墨色之燥溼濃淡，分遠近淺深，小叢密竹用焦墨點之，或用渴筆，一順撇之，所謂寫意而已。公亦無一出此者，此皆若行文，惟陳言務去之卓識也。”

제5장. 고기패의 계승자 및 후대 영향

고기패는 황제 진영 내에서도 상당한 영향력을 가진 유능하고 성공적인 관리였다. 물론 충분히 평가받은 매우 독창적인 화가이기도 했다. 이러한 면은 서로 다른 것을 의미한다. 그렇다면, 왜 고기패는 조수들까지 고용하면서 그림을 그려야만 했을까.

고기패는 多作하는 화가였지만 고병의 「지두화설」에 의하면 그만큼 수요도 엄청났다고 한다.¹⁴⁷⁾

이러한 사회의 틈바구니에서 거절이란 어림도 없었다. 많은 다른 화가와 마찬가지로 고기패도 보다 많은 수요를 채우기 위해 채색을 전문으로 하는 조수들을 고용하게 되었다.¹⁴⁸⁾ 따라서 그들의 임무는 대개 대작 두루마리에 색을 채우는 일을 담당했고, 다만 소품의 경우 고기패가 직접 화첩이나 부채, 두루마리에 그렸다고 한다.¹⁴⁹⁾ 여기서 주목할 만한 특징은 조수의 작품에 직접 싸인(낙관)만 한다는 점이다. 이런 방식으로 대량생산되었다는 점에서 볼 때, 고기패의 지두화들의 질적 수준이 고르지 않다는 것은 매우 당연하다.¹⁵⁰⁾

고병에 의하면¹⁵¹⁾ 고기패가 조수와 함께 그렸던 것은 1706년부터 1712년까지

147) 「指頭畫說」

“天潢以下，至士庶人，無不索求指畫，有求斯應。至杖國之年，猶無少倦怠，嘗示後輩曰，凡索吾畫者，吾即應之，案上曾無宿紙，而五十餘年中，未嘗特作一畫贈人。凡向爾輩購索者，亦當有以應之，而毋以充禮物。蓋繪事，非文集法書比也。”

“황제 이하로 선비와 서민에까지 지두화를 주문하지 않는 사람이 없었는데, 주문이 있으면 곧 그려주었으며, 70(60에는 한 시골에서 지팡이를 짚고 다니고, 70이 되면 나라에서 아무데나 지팡이를 짚고 다니고, 80이 되면 조정에서 지팡이를 짚고 다닌다.) 이 될 때까지 조금도 권태로움이 없었다. 일찍이 후배들에게 보여주면서 “모든 내 그림을 요구하는 사람은 바로 받아주어, 내 책상위에 묵은 종이가 없었으며, 50여 년간 (내가) 특별히 그림을 따로 그려서 남에게 선물한 적이 없었다. 무릇 너희들에게 와서 그림을 그려달라고 구하는 사람에게는 또한 그려줄이 있어도 (내 그림을 가지고) 예물에 충당하지 말라. 대체로 그림이란 것은 문집이나 법서에 비교할 수가 없다.”

148) 「指頭畫說」

“指畫過多，必須倩人烘染。지두화가 너무 많아 반드시 사람들로 하여금 채색하도록 하여야 했다.”

149) 「指頭畫說」

“惟冊箋手卷三種，從未假手于人，雖有三君，亦不能代染。”

“다만 화첩·부채·두루마리 세 종류의 그림은 원래부터 사람에게 손을 빌리지 않았다. 비록 세 사람이 있었다 할지라도 또한 대신 선염할 수 없었다.”

150) J. 캐힐, 『中國繪畫史』, 1985, p. 264.

절강성에 머물렀을 때 육일위(陸日爲)(도-46)와 원문도(袁文濤), 신우문(沈禹門)과 함께 있었다. 그리고 후에 1723년 고급관리에 임명될 때까지는 육인만(陸遴萬)과 오흠서(吳欽序)와 함께 생활했다고 전한다. 그리고 고병은 말하길, 그들은 고기패가 그린 그림에 색만 입혔다고 했다. 위에서 언급한 이름 중에 육일위와 원문도 만이 중요한 작가들이고, 다른 사람들에 관해서 라면 알려진 바가 없다. 따라서 본 章에서는 육일위와 원문도만 언급하겠다.

육일위¹⁵²⁾는 옹정 화원을 대표하는 인물이고 Tu Luo가 그린 고기패의 초상화의 배경을 그려준 사람이기도 하다.(도-12)

원문도¹⁵³⁾는 양주에서 온 직업적인 화가로 산수화에 전문가로 대단히 섬세한 건축적인 구조에 范寬과 광희 등 宋代 화가의 영향을 받았다. 최소한 그의 손에 의해 그려진 지두화는 대략 한점 정도는 남아 있다고 알려져 있다.¹⁵⁴⁾또한 그는 양주에 사는 부유한 소금무역업자들이 주요고객이었고, 하지만 문인화가로는 평가받지는 못했다.

151) 「指頭畫說」

“昔宦遊兩浙時，延請華亭陸日爲，邗上袁文濤江，虎林沈禹門鰲，皆能自豎一幟者，以公之指墨草創，而用三君秀筆妙染。且當壯盛之年，每一畫出，如天上神仙，非煙火食者所能望見，繼延華亭陸遴萬青丹徒吳欽序禮 雖不可與君同日語 然尚能領約大意 後官司寇 二君南歸則不得其人矣 晚年所作 較遜少壯一籌者 苦無人助而 又無暇自染也。”

“옛날 관리로 절강성에 갔을 때, 화정(華亭) 육일위(陸日爲), 한상(邗上) 원문도(袁文濤), 호림(虎林) 심우문(沈禹門)들로 하여금 하도록 하였다. 이들은 모두 어려서부터 일가견이 있는 사람들이었다. 공께서 지두화로 밑그림을 그리면 세 사람의 뛰어난 붓으로 오묘하게 선명하게 하였다. 또한 장년 때에는 그림 하나가 나올 때마다 하늘 위의 신선과 같아서 불을 사용하여 만든 음식을 먹는 인간 세상 사람들이 바라볼 수 있는 것이 아니었다. 계속해서 화정 육인만(陸遴萬)과 단도(丹徒) 오흠서(吳欽序)를 데려왔는데, 비록 그들과 나이를 같이하여 말할 수 없다 하더라도, 여전히 큰 뜻을 깨달을 수 있었다. (領約=領略; 깨달다) 후에 (내가) 司寇를 맡았을 때, 두 사람은 남쪽으로 돌아가게 되니, (그 뒤론) 마땅한 사람을 얻을 수 없었다. 만년에 그린 것은 비교적 약간 젊었을 때 그린 것에 비해 (수준이) 떨어지는데, 이것은 어렵게도 사람의 도움이 없고 또 스스로 채색할 겨를이 없었기 때문이다.”

152) 육위(陸疇, 1700년 활동) 字는 日爲, 호는 遂山樵. 강소성 송강 출신이지만, 상해에서 살았다. 그는 자신만의 스타일의 산수화를 개발하였고, 부드럽게 경사지고 있는 산과 먼 전망은 정통화풍의 추상적인 산수화보다 더 세밀하고 현실적으로 그리는데 특성이다. 고기패의 친구로 초상화 배경을 그려주었다. Joan Stanley-Baker 앞의 책, p. 272.

153) 원강(袁江, 약1680-1730) 字, 文濤. 江都(揚州) 출신. 강화건륭 연간에 활동하였다. 雍正帝 때 書院에 참가하여 산수화는 북송 이과파를 배웠으며 특히 누각을 잘 그렸는데, 그의 그림은 정교하게 세부까지 구축하는 界畫라 할 만한 것으로 청조 제일의 명수로 불렸다. 아들 袁耀도 누각 그림에 뛰어났으며, 같은 화원에 仕進하고 있었으므로 이들 畫系를 袁派라고 하였으나, 두 사람 이후로는 명나라의 浙派에 의해 부흥되었던 북종화적 작품은 끊어지고 말았다.

154) Yang Renkai, *Gao Qipei huaji*, 1989, p.169.

화가로서 유명세가 고기패에게 안겨준 또 다른 부작용은 모조작의 출현이다. 고병은 이에 대해 대략 이야기하기를 아마도 자신이 가지고 있는 할아버지 작품 수에 비추어보아 약간은 과장은 있지만 모조품은 진짜 있다는 것이다.

장사꾼들이 이 뜻을 모르고, 開章¹⁵⁵⁾을 가짜 그림에다가 함부로 사용했으니 너무 웃긴다. 그리고 심지어는 “乾坤一草亭” “一片冰心在玉壺” 등의 도장을 함부로 진적 빈 공간에 찍어대었다. 또 어떤 사람이, 직경 여덟 치의 “자손영보”라는 도장을 공의 그림 한 가운데에 찍는다. 어찌 크게 슬퍼할 만 한 것이 아니겠는가.¹⁵⁶⁾

이러한 사실을 유추해볼 때 솔직히 모조품과 진품의 경계는 모호하다는 것을 고병은 애처롭게 생각하는 대목이다.

고기패의 계승자 중 몇몇은 중국에서도 대가로 인정받고 있다. 따라서 이들을 몇 개의 범주로 나누어 보았다.

첫 번째 고기패의 직계 계승자 - 아들, 손자, 조카 등. 또 Eight Banners 소속 화가들.

두 번째는 양주팔괴로 구분한다. 세 번째는 19, 20세기 개성주의 화가들의 등장과 한국과 일본에서의 영향으로 나눌 수 있다. 먼저 고기패의 직계 계승자를 보자. 고기패의 아들 Gao Jing과 손자 高秉과 高敬(고병의 큰 형님), Gao Jian(도-32)과 Gau Hua는 세심히 고기패의 스타일을 고수했다. 그러나 이들 중 조카인 이세탁과 외조카 주윤한은 구도나 색채 면에서 더 중요하고 뛰어난 화가들로 구분되어진다.

손자 고경의 작품성향은 다음 일단의 예에서 찾아볼 수 있다.

돌아가신 큰형님 경일은 이름이 경이며, 40년 동안 아버지 밑을 떠나지 않았다. 그래서 모든 공이 그린 수만 점의 그림과 책은 모두 뱃속에 있는 상자(즉 마음속)에 화고를 기억을 하고 있다. 그러므로 언덕이나 골짜기(즉 자연)은 애쓰지 않아도 이루어질 수 있다. 다만 손가락을 움직이는 것 신비스럽지 못하고 먹의 혼염이 변화를 이루지 못하였다. 그러나 돌의 준과 찰, 나뭇가지와 줄기, 사람의 옷 무늬, 새 날개, 구도의 위치 등은 모두 공보다 조금 복잡하다. 평소에는 미불과 미우인

155) 성명이나 호가 아니고, “游於藝”, “天地間一人” 등과 같은 도장을 開章이라고 한다. 우리나라에선 유인이라고 한다. 즉 아무 의미 없는 도장.

156) 「指頭畫說」

“市人不知此意，亂用開章于贗本，已屬可笑，甚至以乾坤一草亭，一片冰心在玉壺等章，擅加于真蹟空處，好事者某，以徑八寸子孫永保章印，于公畫正中，豈不大可哀也夫。”

부자¹⁵⁷⁾가 다르면서도 같고 같으면서도 다른 것과 비슷하다. 아깝게도 성질이 게을러서 많이 그리지 못하였다.¹⁵⁸⁾

조카 이세탁¹⁵⁹⁾은 어렸을 때 Plain Yellow Banner¹⁶⁰⁾ 회원 중 하나인 그가 삼촌인 고기패를 연구했을 뿐 아니라, 당시 가장 정통과 화가였던 王翬의 가르침도 받았다.¹⁶¹⁾ 또한 그는 정통주의 화법으로 충실히 그린 <山水畫>는 구도와 세밀한 붓 터치에서 高古작품을 남겼다. 따라서 이세탁만의 지두화 특징은 고기패보다 외곽선에 더 역점을 두어 그렸으며, 그는 지두화의 특성을 붓 그림에도 옮겨놓았고 섬세하고도 극도로 건조한 터치로 산수를 표현했다.(도-33) 그리고 明宗室의 후예인 (Plain Red Banner) 주윤한¹⁶²⁾도 지두화를 잘 그린 화가로 주목

157) 喬樵 : 아버지와 아들. 여기에서는 米芾과 그 아들 米友仁을 가리킨다.

158) 「指頭畫說」

“先伯敬一諱璣，四十年未離膝下。凡公所作數萬幀冊，悉識稿于腹笥，是以邱壑可以不謀而成，惟運指未神，暈墨未化，而石之皴擦，樹之枝幹，人之衣紋，鳥之翎羽，與章法之位置，皆稍繁于公，雅似襄陽喬樵之異而同，同而異也。惜性懶不多作。”

159) 「指頭畫說」

‘李諱世卓，字天章，一字天濤，號穀齋，官副憲兼都統致仕，曾任太常，人稱太常焉。作畫殆無虛日，巨幅小品，賦色暈墨，無不精妙，亦稱能品。惟其層巒疊峯青綠金碧，雖極炫耀濃豔，而氣韻弗厚，蓋如其人，未可強也。晚年喜用紙墨，作人物花鳥小品，以焦墨細擦，頗得重輕淺深之致。至潑墨屏障及鉤勒而不假皴擦者，則非其所長，而亦不輕作善藏拙也。學指畫者，惟太常得指法之一端，如王孟韋柳祖述淵明，但各得其一體爾，外此未夢見。’

‘이세탁이라고 하는 사람은 자가 天章, 또는 天濤이고 호가 穀齋이다. 관직은 부헌경경도통으로 마쳤다. 과거에 태상을 맡았기 때문에 사람들이 태상이라고 부른다. 그림을 그리는데 거의 쉬는 날이 없었다. 큰 그림과 작은 그림에서 채색과 먹의 혼연이 정밀하고 오묘하지 않음이 없었으며, 또한 능품이라고 칭했다. 다만 겹겹이 쌓인 산과 봉우리의 청록금벽은 매우 현란하고 화려하더라도 기운이 두텁지 못하다. 대체로 그 사람과 같아서 강압적으로 할 수 없다. 말년에 지목을 잘 사용하여 인물화조 소품을 그렸는데, 초목으로 가늘게 문질러서 무겁고 가벼우며 얇고 깊은 정치를 잘 얻었다. 그리고 발목의 병풍과 구름을 하였지만 준찰을 필요로 하지 않는 그림은 잘 하는 것이 아니며 또한 함부로 그리지 않았으니 (자기) 서툰 점을 잘 숨겼다. 지화를 배운 사람 중에서 태상만이 지두화법의 일단을 얻었다. (이것은 마치) 왕유 맹호연, 위응물, 유종원 등이 도연명을 본받았지만 (그 전체를 얻은 것은 아니라) 각 일부분을 얻은 것과 같을 뿐이다. 이것 이외에는 꿈속에서도 보지 못했다.’ 이세탁에 관한 다른 문헌에서 인용하자면, 고기패의 外甥되는 李世倬(1690-1770)은 朝鮮出身으로 중국에 귀화했다고 전해지는 인물이다. 그는 花鳥와 果品을 고기패에게 배워 晩年에는 指墨을 주로 즐겼고, 특히 焦墨法에 뛰어나다고 한다.

『Eights Dynasties of Chinese Painting』, 1980, p. 376.

溥金伯, 앞 글, 권11, ‘李世倬條.’

鄭昶, 앞 글, p. 482.

진조영, 앞 글.

160) 만주, 몽고인과 Chinese Banner는 그들의 군대와 함께 황제와 밀접한 연관을 맺고 있고 또한 清代를 통틀어 예술부문에 특별한 위치를 차지하고 있다.

161) 허영환, 미술사학연구 (구 고고미술), 1976, 132권, 단일호, p. 33.

받는다. 주윤한(도-34)이 손가락으로 그림을 그리게 된 데에는 한 일화가 전하고 있다. 그 내용은

그가 네 살 때 석탄을 벽에 문질러서 여러 귀신과 鳥獸像을 그렸는데, 하루는 석탄을 꺼내려고 석탄차에 올랐다가 땅에 떨어져서 오른쪽 중지를 다치게 되었다. 나중에 낫기는 했으나 그 손톱이 유독 두껍고 날카로우면서도 약간 오목하게 되어 먹물을 담을 만하였다. 이 때는 고기패가 지두화로 이름을 떨치고 있었던 무렵으로 마침내 그는 붓을 대신하여 손가락으로 그림을 그리게 되었다.¹⁶³⁾

한편 그의 扇面畫가 지두화 였는지는 분명치 않으나, 「畫史彙傳」을 보면 聖祖 1663-1722)가 주윤한의 부채그림에 글씨를 써서 조선국왕(肅宗朝에 해당)에게 선물하였고, 조선왕은 다시 패물을 보내와 그림을 또 청하였다는 내용이 있다. 이로써 그의 그림이 조선에 전해졌음을 알 수 있다.¹⁶⁴⁾ 아마 이렇게 해서 한국에 지두화가 건너 간 게 아닌가 한다.

17-19세기 Banners 출신이었던 250여명 화가에 대한 통계가 있는데 ‘1919년 Eight Banners 화가 리스트’이다. 여기에서 보면 지두화 화가의 비율이 꽤 높다. 더 중요한 화가로서는 1800년쯤 활동한 Manchu Ying, Bao(Plain White Banner)인데 만주사람들인 두 중국화가는 고기패를 꽤 좋아했다 한다. 다른 작가로 Gao Shidia(Plain Blue Banner)도 있다. Fu Wen은 불교그림만 전문적으로 많은 양을 남겼다. (도-35) 그의 걸작은 거대한 지두화로 1744년에 완성되었으며 베이징 광제사(廣濟寺)에 그 위용을 아직도 잃지 않고 있다.¹⁶⁵⁾

162) 주윤한(朱倫瀚, 1680-1760)도 지두화를 잘 그린 화가이다. 字는 涵齋, 號는 亦軒, 一三이며, 正黃旗漢軍副都統이라는 벼슬을 하였다. 長庚이 『國朝畫徵錄』에서 그를 고기패의 조카라고 한 후, 대부분의 문헌들은 이것을 따르고 있다. 그러나 「指頭畫說」을 보면 고기패의 從子인 璣과 外甥 李世倬 두 사람만을 계승자로 기록하였고, 이 무렵 지두화가 중에서 으뜸으로 평가받던 주윤한에 대해서는 성명조차 언급하지 않고 있다. 또 이러한 사실을 『中國美術家人名辭典』에서는 장경이 주윤한을 이세탁과 혼동하여 오기한 것으로 보고 있다. 따라서 그의 생질 여부는 주윤한의 생애에 관한 새로운 자료가 수집되어야 밝혀질 것이다.
彭蘊臻, (19 C), 「畫史彙傳」, 규장각, 중국도서 5699, 卷 9.
유검화, 編, (1981), 『中國美術家人名辭典』, p. 211

163) 유검화, 앞의 책. p. 211, 재인용

164) 팽운찬, 앞 글, 卷 9. ‘朱倫瀚條’
조현주, 「조선후기 指頭畫에 관한 연구」, (1989), 이화여대 석사학위논문. p. 17. 재인용.

165) Yang Renkai, *Gao Qipei huaji*, epilogue, (1989) p.6.
황제의 권위를 부여받은 이 그림은 5×10미터의 크기로 부처님 앞에서 文殊菩薩, 普賢菩薩과 수많은 보살, 신, 사람들, 악귀가 그려져 있다.

다음에서는 문하생이나 계승자보다 더 흥미로운 대목이 바로 양주팔괴 화가들이라 할 수 있다. 그들은 고기패의 그림과 기교에 매혹되었고 여기에서 한발 나아가 나뭇대로의 지두화를 실험했으며, 고기패의 혁신적인 구도와 테마를 발전시켜 나간다.

청대 중기에도 다양성에 대한 강조는 사그라들지 않았다. 정통화파의 산수화가들과 섬세하며 화려한 색채가 특징인 화조화가들, 또 金陵八家 같은 개성적인 유파들이 뿌리를 확고히 내리는 사이, 또 다른 일군의 화가들이 양주팔괴 중심으로 새로운 모색을 해나가기 시작했다.¹⁶⁶⁾ 미술사적인 관점에서 양주팔괴 출신의 고기패 추종자들은 몹시 중요하다. 지난 25년간 이 18세기 혁신가들과 정통파의 반대급부들이 급격히 관심의 대상으로 들어왔다. 그들은 19세기 상하이 화원이나 12세기 Qi Baishi보다 앞서갔던 선구자로 인식되고 있다.

양주팔괴 화가로 정섭을 들 수 있다. 정섭¹⁶⁷⁾은 고기패의 그림에 많은 빛을 지고 있는 작가다. 정섭의 서체는 예서체와 해서체를 혼용한 것으로 양주팔괴 중에서 특히 이름이 높았다. 정섭은 대나무와 난 말고는 거의 그리지 않았다. 그는 말하기를

...서위와 고기패는 풍부한 재능과 뛰어난 필력을 가진 화가이다. 나도 역시 그들과 마찬가지로 곧은 성품이고 조금은 억지스럽다. 그래서 그렇게 하려 하지 않으면 그들과 조화를 이룰 수 없을 것 같다. 내 평생에 고기패의 서예를 연구하는 것을 참 좋아했다. 하지만 고기패의 글자는 소식에서 나온 것이다. 그러므로 소식은 나의 서예의 아버지라 할 수 있을 것이다.¹⁶⁸⁾

이러한 내용에서 알 수 있듯이 정섭은 화가이기 이전에 서예가로 고기패를 모본으로 삼았다고 한다.

166) 『중국 회화사 삼천년』 앞의 책, p.274.

167) 정섭(鄭燮, 1693-1766)강소 興化 출신으로 자 克柔, 호 板橋. 詩·書·畫 모두 특색 있는 작품을 보이며, 그림에서는 楊州八怪의 한 사람으로 꼽힌다. 1736년 진사에 급제하였고, 이어 翰林에 들어가 山東省의 范縣과 濰縣의 지사를 역임하였다. 濰縣지사로 있던 1746년의 대기근 때 관의 곡창을 열어 굶주린 백성을 구하였는데, 1753년 기근구제에 대하여 고관에게 거역하였다 하여 면직된 다음 병을 핑계로 고향에 돌아왔으며 그 후로는 벼슬길에 나서지 않았다. 그의 시는 체체에 구애받음이 없었고, 서는 古籀狂草를 잘 썼다. 行楷에 篆隸를 섞었는데, 그 사이에 화법도 넣어서 해방적인 독자적 서풍을 장시하였다. 八分に 대하여 그의 서체를 六分半書라 평하는 사람도 있다. 花卉木石을 잘 그렸으며, 특히 뛰어난 것은 蘭·竹으로서 상쾌한 감이 있는 작품이 많다. 〈墨竹圖屏風〉, 〈懷素自敘語軸〉 등의 작품과 「板橋詩鈔」, 「道情」 등의 시문집이 있다.

168) Joan Stanley-Baker, (1992), *Discarding the Brush: Gao Qipei and the Art of Chinese Finger painting*. p. 54.

이선¹⁶⁹)역시 고기패의 지도로 자유로운 양식을 터득해 많은 영향을 받은 화가이다.¹⁷⁰ 1714년부터 1718년까지 그는 궁중화가였고 전통극(聽戲)을 연구했었다. 이 기간동안 이선은 고기패의 그림을 보게 된다. 그리고 약 1725년이나 1733년 정도 이선은 고기패에게 사사를 받게 된다. 정섭에 따르면 이선은 고기패의 만남으로 화풍의 전환점을 맞았다고 한다. 그의 지두화는 남아있지 않지만 아주 초기 때부터 기교를 연마한 것처럼 보고 있다. 1733년에 쓰여진 에펠로그를 보면 1714년 화첩에서 이선은 고기패의 영향을 받았다는 것을 알 수 있다.

나는(이선) 항상 그(고기패)에게 그림 그리는 법을 배우기를 원했다. 그리고 다양한 붓의 준법과 손가락으로 그리는 것을 직접 보여주었다.¹⁷¹)

양주팔괴의 또 다른 두 명의 화가인 고봉한과 나빙 역시 정기적으로 지두화를 그렸다. 고봉한¹⁷²)은 1702년에 濟南¹⁷³)에서 舉人¹⁷⁴)을 쳤다. 시험에는 떨어졌으나 Zhu Min과 같이 알고 지내게 되었는데 당시 그는 지두화로 유명했었다. 후에 고기패도 만나게 되는데 1728년 고기패의 집에서 조금 머물게 된다. 따라서 이러한 유추에서 볼 때 그의 작품에 상당한 영향을 받았을 것으로 본다. 또한 고봉한은 고기패 조카의 절친한 친구인 Gao Qizhuo¹⁷⁵)과도 친분이 있었다. 高密과

169) 이선(李鱣, 1686-약 1757)은 자는 宗揚, 호는 復堂, 양주팔괴 중 가장 연장자로, 강소 興化 태어남. 그는 관리 사회의 부패와 허위를 목격하고는 관직에서 물러나 양주로 가서 시와 그림, 책을 통해 삶의 위안과 기쁨을 찾으며, 그림을 팔아 생계를 유지해 나갔음. 정섭과 이방옹과 절친한 사이로 그림과 시를 통해서 현실에 대한 불만을 간접적으로 드러냈다. 그는 화훼와 竹石 그림으로 이름을 날림. 또한 서예와 시를 그림에 결합시켜 전체를 조화롭게 통일 시켰다.

170) 『중국 회화사 삼천년』, 학고재, (1999), p. 275.

171) Joan Stanley-Baker의 책. p. 54.

172) 고봉한(高鳳翰, 1683-1749) 字가 西院으로, 南村이라고 일컬어지며, 늙어서는 南阜老人이라고 했다. 그는 산둥성 膠州사람으로서 산수와 화훼, 전각 등에 능하였다. 일찍이 그는 벼슬을 하였는데 安徽省 積溪縣현령으로 고을을 다스리기도 하였다. 그는 벼루를 소장하는 것을 즐겼으며, 또한 간단한 붓으로 하는 인물 그림에 능하였고 사의가 담긴 화훼화를 잘 그렸다. 그는 55세 질병을 앓아 오른손이 장애를 입었으며, 그 때부터는 왼 손으로 그림을 그렸다. 이런 연유로 스스로를 ‘尙左生’이라 부르기도 하였다. 그의 저서로는 『研史』, 『南阜山人全集』등이 있다. 『研史』는 52세에 初稿가 완성되었다.

『高鳳翰』, 『清(下)』, 上海: 人民美術出版社, 1998, p. 17.

173) 濟南: 중국 산둥성의 성도.

174) 舉人: 명·청 시대에 향시.

175) Gao Qizhuo(1676-1738)는 유명한 여류시인 Cai Wan(1695-1755)의 남편인데 유능한 관리였을 뿐 아니라 청대의 이름 있는 시인이기도 했다.

膠州가 20마일밖에 떨어져 있는 것으로 보아, 교류가 있었을 것으로 본다. Gao Qizhuo의 시에서 ‘내 친구 봉한이 생일선물로 준 Jinsi lu의 모자와 골동품을 받고’라는 내용과 고기패와의 친분은 종인¹⁷⁶⁾이라는 관직에 임하면서 교류가 있었을 것으로 추정된다. 고봉한이 지두화를 접하게 된 계기는 다음의 일화를 통해 알 수 있다. 1736년 겨울에 고봉한은 오른쪽 어깨에 관절염 통증으로 보이는 증상을 호소하기 시작했는데 마비까지 오게 된다. 병세가 악화되고 1737년 5월 25일¹⁷⁷⁾ 그림을 그리다가 오른팔을 완전히 못 쓰게 된다. 그렇게 해서 왼손으로 그림을 그리게 되는데 당시 편지에서 그는 이렇게 쓴다.

내 오른팔이 못 쓰게 되어 심히 고통스럽다. 최근에 왼 손을 쓰려 노력했다. 그 자체로서는 활력을 줄었다. 오른손으로 그렸다면 이렇게 허풍에다 반듯하지도 못하고 영성한 그림은 나올 수 없었겠지...¹⁷⁸⁾

이러한 대담함과 영성한 가운데 개성을 표현 수단으로서 예술작품을 표현했을 때 자연스런 결과는 당시 양주팔괴에 매우 긍정적인 요소로 받아들여진 것으로 본다. 따라서 부드러운 붓을 버리고 잘 단련된 오른손을 못 쓰게 되면서 이런 대담성과 영성함이 조금 더 가깝게 갈 수 있게 된 것이다.(도-36)

이러한 요소는 양주팔괴의 막내였던 나빙¹⁷⁹⁾의 지두화에 매력을 구성하는 요소가 된다. 그는 筆畫도 대가였는데 筆畫와 指畫(도-37) 사이에 엄청난 차이점을 찾을 수 있다. 먼저 筆畫(도-38)화첩에서 상아로 만든 젓가락으로 그린 枇杷 열매는 정통 화법에 충실한 예라고 할 수 있어, 정통적 화풍을 집대성한 목록과 역사를 보여준다. 이후 나빙은 고기패의 <중규도>에 큰 영향을 받아 기백이 넘치는 그림을 그리면서 유명하게 된다.¹⁸⁰⁾

176) 宗人: 명·청 시대에 벼슬 이름.

177) 그레고리안 달력으로는 6월 22일.

178) Li Quanxin, ‘고봉한’, pp.283-284, 303, 324-325.

179) 나빙(羅聘 1733-1799) 子, 遯夫, 號, 兩峰. 스스로 花之寺僧이라 칭하였다. 安徽省에서 태어나 揚州에 流居하였다. 양주는 경제적으로 부유하고 분위기가 자유로운 고장이었으므로 1723~1795년 '揚州八怪'라 하여 전통적 속박을 벗어나 자유를 구하고 개성이 강한 이단적인 그림을 그리는 화가들이 모여들었다. 나빙도 그 일원으로 양주팔괴의 한 사람인 金農의 수제자였다. 스승의 사후 스승의 작품을 모아 1773년 『題畫記』와 시집을 간행하였다. 그가 특기로 한 것은 <鬼趣圖>였다. 그는 스승보다 주제 면에서 한층 다양한 작품들을 그렸는데, 인물, 산수, 대나무와 바위, 꽃 그림 등이 많이 전한다. 그의 작품은 속세를 벗어난 정취를 그려냈다. 아마도 그의 스승인 김농의 불교 철학의 영향을 받은 것 같다.

이처럼 고기패의 지두화는 여러 화가들에게 흥미를 일으켜 청대 화단을 풍미하게 된다. 지두화의 전성기는 18세기이지만 19세기에도 계속 발전하여 한국과 일본까지 전래된다. 먼저 대표적인 후대 추종자로 광동 서부 출신 두 작가 Su Liupeng(1796-1862)과 Lou Qing(19세기 후반)을 들 수 있다. Su Liupeng의 작품은 황신의 전통에 따라 몇 점의 그림을 그렸지만 더욱 개성이 넘치게 표현했다. (도-39)

Lou Qing은 대나무를 잘 그렸는데, 손가락에 먹을 적신 형짚 천을 받쳐다가 먹이 일정하게 흐르게 하여 그만의 비법으로 발전한다. 또한 글도 손가락으로 쓰는 몇 안 되는 작가로 1871년부터 1876년까지 일본에서 작업했다. (도-40)

20세기 지두화는 당시 화단의 대표적인 그림은 못 되었고, 1975년에 와서야 빛을 다시 보게 된다. 그들 중 가장 중요한 작가로 반천수¹⁸¹⁾가 있다. 평생을 걸쳐 인상적인 지두화 작품을 남겼다. 작품은 고기패 이후, 반천수가 지두화의 최고 화가임을 증명해준다. 그는 힘과 기세를 표현하기 위해 손가락을 사용해서 크고 인상적인 작품을 만들어 냈으며, 동시에 아름답고 웅장한 자연을 묘사하는 수묵의 특성을 잘 활용해 그의 기량을 충분히 발휘하고 있다. 가로 구도의 지두화 <擬視>와 (도-41)는 큰 바위 위에서 응시하고 있는 고양이를 그린 것이다. 반천수는 고양이와 다른 동물들을 기존 화법과는 전혀 다른 모습으로 표현해, 결코 쉽지 않았고 비참했던 자신의 인생 경험을 전달하고자 했다. 비록 문화혁명 당시 고통을 받기는 했지만, 그러나 그의 삶은 평판한 편이었다.¹⁸²⁾

180) Yang Renkai, (1989), *Gao Qiwei huaji*, epilogue, p. 5. 의 내용을 보면, 1780년 완성된 이 지두화첩은 고기패의 영향을 여실히 보주고 있다. Washington D.C. Freer Gallery에 소장되어 있음.

181) 반천수(潘天壽 1897-1971) 절강성 寧海 태어남. 본명은 天授, 자는 大頤, 호는 壽者. 어린시절 서화를 좋아하여 서첩이나 그림책을 모방하기 좋아했다. 반천수는 花鳥畫에 뛰어났으며, 화훼·대나무·돌을 소재로 近景山水를 즐겨 그렸다. 그는 웅장하고 특출하며, 고고하고도 화려한 독특한 풍격을 갖추고 있다. 그는 필묵을 매우 중시했으며, 붓놀림이 정연하고 굳세고 함축적인 맛을 간직하고 있다. 濃墨을 잘 사용했고, 간혹 焦墨·破墨 기법을 사용했다. 枯濕濃淡을 표현함에 있어 모두 힘찬 붓놀림으로 그렸다. 또 澀墨을 잘 썼으며, 원기 왕성하며 창연하고 중후한 경지에 이르렀다. 색을 쓰는 데 있어 예스럽고 진함이 세속을 뛰어넘었다. 화면의 배치는 참신했고 상투적인 경향으로 흐르지 않았다. 특이함에서 다시 평정함으로 돌아와 드넓은 역량감과 특유의 구성미를 조성했다. 그의 작품은 시·서예·그림·각인이 한데 어우러져 표현되어 있다. 서법은 호탕하면서도 소박하고, 시의 풍격은 우뚝하고 자유로우며, 주로 옛날의 고집스럽고 노련한 맛을 간직하고 있다. 저서로는 『中國繪畫史』, 『聽天閣畫談隨筆』, 『中國書法史』, 『治印叢談』이 있다. 1979년 항저우에 반천수 기념관이 건립되었다.

182) 『중국 회화사 삼천년』, 학교재, p.331.

또 다른 지두화가로 요녕성 鐵嶺출신 Ning Fucheng(1897-1966)도 고기패와 마찬가지로 낙관을 직접 판다고 알려져 있다. 그의 지두작품(도-42)은 구도면에서 예찬의 화풍이지만 그 안에서 고기패의 (도-5)<指畫秋樹集禽圖軸>와 많이 닮아있다. 아마도 두 사람 사이에 교류가 있었는지도 모르겠다.

중국에서 지난 10년간 지두화에 대한 관심이 급증했다. 대만에서도 마찬가지로인데 수 십 명의 화가들이 지두화를 활발하게 그리고 있다. 그들 중 한 명이 반천수의 문하생인 廣州출신의 Liu Zhongdong도 있다.

다음에서는, 이외 指畫를 했던 작가와 작품들을 『東아시아 繪畫史 年表』¹⁸³⁾를 참고로 나열해 보았다.

1709-顧升	<指畫荷花鷺鷥圖軸>	浙江杭州西泠印
1727-虞謨	<指畫紈扇仕女圖軸>	친진예술박물관
1728-蔡嘉	<指畫松根靜坐圖軸>	광둥성박물관
1737-李方膺	<指畫古木寒鴉圖軸>	산둥성박물관
1746-李鱣	<指墨蕉鵝圖軸>	남경예술박물관
1749-李鱣	<指畫蘆鵝圖軸>	광둥성박물관
1754-傅雯	<指畫梓潼帝君圖軸>	친진예술박물관
1761-高秉	<指畫雜畫圖冊>	심양고궁박물관
1763-李孝純	<指畫山水花鳥圖冊>	심양고궁박물관
1766-杜鰲	<指畫山水圖冊>	요녕성박물관
1770-翁仁	<指畫墨龍圖橫幅>	서주박물관
1775-張大鵬	<指畫荷鴨圖橫幅>	서주박물관
1778-杜鰲	<指畫山水圖冊>	中國文商總
1779-張	<指畫竹石圖卷>	中國文商總
1782-王備	<指畫松鶴圖軸>	질강성금화시, 태평천국시왕부기념관
1786-閔貞	<指墨江上圖軸>	산둥성박물관
1789-黃?	<指畫花鳥圖冊>	요녕성박물관
1791-陳一章	<指尖畫傲黃大癡山水圖軸>	浙江寧坡天一閣文保
1796-瑛寶	<指畫平安春信圖軸>	中國文商總
1798-蔣和	<指畫詩龕詩意圖軸>	소주박물관
1805-吳烜	<指頭畫山水圖橫幅>	상해박물관
1806-萬上遴	<指畫仙人圖軸>	남경시박물관
1806-瑛寶	<指畫張風破浪圖橫幅>	남경박阮,

183) 한국미술연구소 엮음(1997), 『東아시아 繪畫史 年表』, 미술사논단 부록, 시공사. pp. 298-422.

1807-滑樛	<指畫雜畫圖卷>	천진예술박물관
1810-陳鴻壽	<指畫蓮因第二圖券>	광둥성박물관
1814-萬上遴	<指畫梅花圖軸>	안휘성박물관
1816-嚴倫	<指畫山水圖軸>	산둥성박물관
1853-蘇六朋	<指畫醉酒圖橫幅>	上海文商

이와같은 지두화의 유행은 동아시아로 까지 보급되면서 발전하게 된다. 일본에서는 18세기 기온 난카이 화풍을 계승 발전시키는데 가장 중요한 요소로 보고 있다.¹⁸⁴⁾ 유일한 지두화가 이케노 타이가¹⁸⁵⁾가 상당한 양의 지두화를 남겼다고 전한다. (도-43) 그는 문인화를 확립하는데 주력했으며, 더 나아가 단순히 문인화법의 모범들을 충실하게 따르는 데 그치지 않고 활력과 생기로 가득 찬 자유롭고 풍부한 화풍을 개발했다. 이와 같은 사실은 그 자체만으로 당시 일본에서 지두화를 한 양식으로서 연구했다는 충분한 예시가 된다. 이러한 유추로 보아 일본화단에서 고기괘나 나빙, 고훈을 단순히 답습하려는 이유는 아니었을 것이다.

한편 우리나라도 18세기 초 양국간의 긴밀한 문화교류로 18세기 중엽 유입되었다. 그 경로는 연경을 다녀왔던 사행원들을 통해 전해졌을 가능성이 높다.¹⁸⁶⁾

184) Joan Stanley-Baker (1992) 『Discarding the Brush: Gao Qipei and the Art of Chinese Finger painting』 pp. 70-90.

185) 이케노 타이가(池大雅, 1723-1776) 일본 京都출생. 일본 에도시대(江戸時代: 1603~1867) 중엽의 문인화가. 본명은 마타지로(又次郎). 호는 타이가를 비롯해 10개나 있다. 與謝蕪村과 함께 문인화를 확립했는데, 이 양식의 그림은 지금까지도 일본에 살아남아 있다. 농부의 아들로 태어나 어릴 때부터 서예와 중국 고전을 배웠고, 결국 에도 시대의 중요한 서화가 가운데 한 사람이 되었다. 처음에 중국의 화보 『芥子園畫傳』을 교과서로 土仕와 화풍으로 그림을 배웠으며(일설에 의하면 그가 소년 시절에는 부채에 그림을 그려 생계를 유지했다고 함.) 중국화첩에서 처음으로 문인산수화를 접하게 되었다. 그는 중국 명·청 시대의 새로운 화법, 특히 남종화가 야나기자와 기엔(柳澤淇園)의 영향을 받았다. 또 문인화의 대가인 기온 난카이(祇園南海)를 찾아가는 등 각지의 일류 인물과 교류하면서 인격을 도야했다. 그는 단순히 문인화법의 모범들을 충실하게 따르는 데 그치지 않고 활력과 생기로 가득 찬 자유롭고 풍부한 화풍을 개발했다. 심지어는 서양화 기법까지도 그의 관심을 가졌다. 1760년경에는 자유롭고 부드러운 필선으로 산과 나무를 묘사하는 자신의 독자적 양식을 이룩하였다. 그의 작품은 주로 산수화와 초상화로 이루어졌으며, 대부분 후기 문인화보다 규모가 크다. 대규모 작품들 가운데 대표적인 것은 宇治에 있는 萬福寺의 맹장지와 벽에 그린 <五百羅漢>·<西湖>, 高野山の 헨조코인(遍照光院)이라는 절 맹장지에 그린 10점의 <山水人物圖>이다. 또한 요사 부손과 함께 <十便十宜帖>이라는 시화집을 제작했는데, 清代 초기의 시인 李笠翁의 작품에 삽화를 그려 넣은 이 시화집에서 이케노는 10가지 유익한 점에 대한 삽화를 그렸다. 이케노는 아내 교쿠란(玉瀾)에게 그림을 가르쳐 유명한 화가로 이름을 떨치게 했다.

186) 사행원의 연행록집에는 유리창(琉璃廠)에서 서화를 많이 구입하였다는 내용이 자주 나오는데 고기괘의 지두화에 대한 언급은 없다. 그러나 「지두화설」을 보면 고병이 1770년 유리

그리고 이렇게 새로 들어온 지두화는 직접 교유를 하였거나 서로 영향을 주었던 화가들 사이에 점차 파급되어 19세기 전반에는 어느 정도 우리나라 화가들에게 알려졌을 것으로 여겨진다. 지두화를 그렸던 작가로는 정선(鄭敼 1676-1759), 심사정(沈師正 1707-1769), 강세황(姜世晁 1713-1791), 최북(崔北 1702-1769)과 윤제홍(尹濟弘 1764-1840) 등의 작가들이 있다. 이들은 독특한 한국만의 향취를 풍기는 지두화를 남겼다.¹⁸⁷⁾ 그리고 지두화를 받아들이는 과정에서 중국의 것을 그대로 모방하는 단계를 뛰어넘어 선별적인 수용태도를 보여주었다. 심사정은 중국과 완전히 다른 指頭道釋人物畫를 그렸고, 윤제홍의 경우는 남종화풍과 융합된 독특한 지두화를 상당수 남기고 있다. 따라서 고기패를 비롯한 청대 지두화의 영향은 손을 직접 사용한다는 기법 자체의 차원에서 파악될 수 있을 뿐이다. 그러므로 한국적 양상을 형성한 우리나라 지두화는 조선 후기의 다양한 회화 발전에 또 하나의 새로운 조류를 일익을 담당하였다는 점에서 그 의의를 찾을 것이다. 앞에서 언급했듯이 고기패의 지두화를 제왕·사대부·평민에 이르기까지 모든 사람들이 구하고자 했으며, 그의 명성은 조선에서도 높았다고 한다.¹⁸⁸⁾ 하지만 이것을 배우려는 사람들 가운데서 데 필묵과 학식의 연마를 경시하고 손가락만 움직여 흥내 내려는 사람들로 인하여 지두화법은 한편으로 기교주의적 경향을 띠게 되었다.¹⁸⁹⁾ 그래서 인지 고기패의 지두화법을 계승한 화가들은 많으나, 淸出於濫한 者는 거의 다고 할 수 있다.

창에서 고기패 지두화를 사들였다는 내용이 있다. 이 사실은 이미 18세기 후반에 그의 그림이 유리창에서 거래되었음을 알려주는 것이다. 따라서 사행원들이 유리창을 통해 고기패의 지두화를 보거나 구입할 수 있었으리라 또 하나의 가능성을 제시할 수 있다.

정민웅, 「조선왕조 후기의 對淸繪畫交涉」, 1983, 홍익대학교 석사학위논문, pp. 9-14.

윤위영, 「연행록을 통해본 朝淸文物交流」, 1986, 경북대학교 석사학위논문

187) 조현주, 「조선후기 指頭畫에 관한 연구」, 1989, 이화여대 석사학위논문, pp. 50-61.

188) 「指頭畫說」, “.....天潢以下至士庶人, 無不索求指畫.....”

장국신, 編(1986), 앞 글, p.13을 보면, 고기패의 지두화가 강희·옹정년간 풍미했고, 그의 이름은 멀리 조선에까지 전파되었다는 내용이 있다.

189) 余紹宋, 앞 글, 참조.

제6장. 맺음말

고병의 「指頭畫說」을 통해 고기패의 예술사상과 회화세계를 살펴보았다. 현존하는 고기패의 지두화를 형식별로 분석하였다. 이 과정을 통하여 본고는 고기패의 지두화에 관련된 단편적인 기록들이 좀더 구체적으로 파악될 수 있었고 다음과 같은 사항들을 밝힐 수 있었다.

논문의 서술은 다음과 같은 순서로 진행되었다.

먼저, 본고는 2장 청대 전기 회화의 전개를 통해 당시 화단의 경향과 고기패의 위치를 살펴보았다. 청대 회화는 정통주의와 개성주의라는 양극적 입장이 문인화의 전통 자체 내에서 뚜렷해지고 있던 시기로, 四王吳惲의 원명대의 정통화법이 지속되는 반면 팔대산인, 석도 등을 중심으로 개성이 강하고 독창적인 화풍이 성립되었고 이는 揚州八怪로 이어지면서 18세기 청초 화단의 지배적인 조류로 형성되었다. 이러한 조류 속에 고기패는 보다 개성적이고 독창적인 화풍을 표현하기 위해 지두화를 시도하였다.

3장에서는 본격적으로 고기패의 사상과 예술관을 고찰하기 위하여 고병의 「지두화설」을 위주로 하여 서술의 맥락을 체계화하였다. 3장 1절은 지두화의 유래와 발전을 추적해 보았다. 그 결과 지두화의 발생은 『歷代名畫記』에 의하면 張璪가 “오직 秃筆(몽당뿔)을 사용했는데 때로 비단 위에 손으로 그렸다”는 기록이 있어 그를 지두화의 효시로 보고 있다. 그 이후 18세기 전까지는 별다른 진전이 없다가 18세기 초에 淸代에 이르러서 본격적으로 유행하게 되었고, 고기패를 정점으로 하여 그 기법적인 측면을 발전시켜 나갔다. 고기패의 예술론을 고찰해 보았을 때, 가장 중심을 이루는 개념은 '寫意'라고 할 수 있다. 따라서 3장 2절에서는 고기패의 예술론에 나타나는 寫意가 갖는 의미와 작품과의 관계에 초점을 두고 전개하였다. 그 결과, 그가 작품에서 중요하게 여겼던 것은 形似보다 寫意적인 면이었다. 즉, 초탈한 자신의 내면세계를 손가락으로 직접 그려 나타내고자 했는데 이것은 문인화정신과 연결될 수 있다고 하겠다. 그러므로 고기패는 정신세계와 화면을 연결시켜 주는 붓이라는 이차적 매개체를 거부하고 그가 신체 중 감각이 매우 뛰어난 손으로 직접 그린 것은 대상의 관찰을 통해 터득된 “意”를 새로운 조형미로 표현해 내려는 자율적인 의식에서 비롯된 것을 알게 되었다. 이렇게 살펴보았을 때, 고기패의 사의 개념은 회화작품을 이해하는데 있어 중요한 작용을 한다는 것을 알게 되었다.

다음으로 4장에서는 3장에서 정리된 사의 개념을 염두에 두고, 고기패 지두화의 기법적인 특징들을 파악해보았다. 運指法·用墨·用色·落款에 이르기까지 고기패의 지두화에 대한 화론을 체계적으로 정리하였다. 운지법에서 지두화는 먹색과 농도의 다양한 표현이 어렵고, 긴 선과 짧은 선을 자유롭게 구사할 수 없으며 먹을 묻힌 뒤에는 재빨리 그려내야 하므로 농담변화가 강하고 거친 듯한 필치가 표현된다는 것을 알 수 있었다. 用墨·用色에서는 대개 사의화가 묵색을 주로 삼고 설색을 부로 삼듯이, 고기패 지두화의 설색 또한 수묵으로 표현된 指線의 보조적인 역할을 하였다고 하겠다.

그래서 그의 지두화 중에는 지묵만으로 그린 것이 많으며, 설색이 필요할 때에는 사의성이 짙은 그림과 공세한 그림을 구별하여 각기 다른 방법을 적용했다. 이를테면 사의적인 면을 부각시키기 위해 探厚한 느낌이 들도록 색을 사용하고, 공세한 지두화에서는 다양한 색으로 鮮艷하게 그렸다. 그러나 심후하든 선염하든 간에 설색에 공통적으로 요구되는 것은 “속되지 않은 기운”이라고 할 수 있다. 고기패가 지두화의 用墨設色을 통해 표현하고자 했던 것은 탈속한 자신의 내면 세계였음을 강조해 주고 있다는 것을 읽어낼 수 있었다. 또한 이와 같은 사실은 지두화가 사의성을 중시한 문인화정신과 부합되는 면이 있음을 보여주는 것과 연결 지을 수 있겠다.

다음으로 4장에서는 3장에서 정리된 사의 개념을 염두에 두고 산수, 인물, 영모, 화목으로 구분지어 고찰하였다. 우선 산수화는 보수적 고수와 혁신적인 개성주의 양식을 지닌 양면성이 있다고 할 수 있다. 또한 石濤의 회화양식을 기반으로 지두화에 착안시켜 정교한 기법으로 발전하게 된다. 이러한 표현기법은 수묵의 강렬한 농담변화를 구사로 대담하고 정교한 느낌을 주며, 대체로 근경위주의 화면 구성방법을 써서 배경을 생략하거나 또는 산수의 일부분을 배경으로 삽입시키고 있다. 이러한 것은 고기패가 의도한 것이 아니라고 하더라도 외견상 浙派적인 요소를 찾아볼 수 있는 측면임을 알 수 있었다. 또한, 유럽회화의 도입으로 고기패 작품에도 적지 않은 영향을 미쳤음을 알 수 있었다. 서양 회화의 다양한 기법과 장르를 중국의 궁정화가들에게 전수되고 중국과 서양의 방식을 결합으로 고기패의 작품에서도 기존에 보이는 화법과는 색다른 면을 보여주는데 이것은 고기패가 어느 정도 郎世寧에게 영향 받았다는 것을 시사한다.

인물화는 당시 정통주의 화가나 개성주의 화가들의 강렬한 주제의식을 잘 표출하기 위하여 산수화나 화조화에 치중했던 까닭에 인물화의 비중은 적었지만

고기패의 인물화는 매우 중요한 부분을 차지한다. 고기패의 인물화는 크게 초상화와 도석 인물화로 구분되며, 도석 인물화에는 종규도, 관음도가 대세를 이룬다. 대개 대작으로 인물의 강한 개성표현을 강조하기 위해 배경을 대담하게 생략하거나 인물만을 확대해 그린 것이 특징이라고 할 수 있다.

다음으로 고기패의 영모화를 사의 개념을 염두에 두고 고찰하였다. 그 결과 몇 가지 특징을 제시할 수 있다. 하나는, 수묵의 농담변화로 형사에 치우치지 않고 사의를 강조해 대상의 특징만을 간결하게 포착하여 대담한 묵법을 표현한 점이 특징이라고 하겠다. 이것은 八大山人의 화풍에서 비롯되었으며, 草蟲圖의 소재나 화면구성에서 화법형식을 무시한 과격적인 화풍을 특색으로 굳어지기 없는 간소한 필치로 탈속적인 작품을 그려내는 팔대산인의 영향을 확인할 수 있었다.

새 그림의 경우 明代 임량, 여기의 세밀한 표현이 보이며, 이것은 고기패가 군인과 궁중화가의 신분으로 동물에 대한 연구가 필요하면 당시 황제가 다니던 사냥을 따라다니며 자연을 직접 관찰하여 묘사하고, 여기에서 한발 더 나아가 자연을 기이한 방식으로 관찰함으로써 화의를 얻는 모습을 보여주는 것을 알 수 있었다. 이로써 자신만의 畫格을 성립하게 되었다.

화목류도 마찬가지로 팔대산인의 호방하고 기(氣)가 응축된 필획 및 파묵과 발묵을 자유자재로 구사한 점과, 다양한 묵색의 창출, 즉흥적이면서도 과격적인 화면 구성, 과감한 여백경영은 고기패에게 많은 영감을 준다. 주로 大作보다는 부채나 畫冊 위주의 작은 작품들에서 보이며, 주제는 대나무, 난, 나무와 매화를 주로 그렸다. 이러한 소재는 사의의 의미에 힘입은 것이라 할 수 있다.

마지막으로 5장에서는 지두화의 과급효과는 당시 개성주의 화단에 영향을 미쳤고, 그로 인한 계승자들이 생겨나게 된다. 따라서 후대영향을 몇 가지 범주로 구분지어 보았다. 첫 번째는, 고기패의 문하생으로 陸日爲와 袁文濤, 沈禹門과 陸遴萬, 吳欽序 등을 들 수 있다. 두 번째는, 직계 계승자로 외조카인 이세탁, 주윤한은 대표적 작가로 꼽힌다. 세 번째는, 양주팔괴로 정섭, 이선, 나빙, 고봉한 등 모두 고기패 그림과 기교에 매혹되었고 한발 더 나아가 구도나 테마를 발전시켜 나간다. 이처럼 고기패의 지두화는 여러 화가들에게 흥미를 일으켜 청대 화단을 풍미하게 된다. 지두화의 전성기는 18세기이지만 19세기에도 계속 발전하여 한국과 일본까지 전래된다.

20세기 지두화는 당시 화단의 대표적인 그림은 못 되었고, 1975년에 와서야 반천수에 의해 빛을 보게 된다. 이와같은 지두화의 유행은 동아시아로 보급되면서 전

파 된다. 일본에서는 유일한 화가 이케노 타이가가 상당한 양의 지두화를 남겼다. 이와 같은 사실은 그 자체만으로 당시 일본에서 지두화를 한 양식으로서 연구했다는 충분한 예시가 된다. 한편 우리나라도 18세기 초 양국간의 긴밀한 문화교류로 18세기 중엽 유입되면서 姜世晷를 비롯한 申緯, 金正禧 등이 고기패의 그림을 보았다는 기록이 있고, 작품은 남아 있지 않으나 鄭歎이 지두화를 그렸다는 기록도 전한다. 沈師正, 崔北, 尹濟弘의 작품에서 지두화법을 찾아볼 수 있었다.

이상에서 고기패 예술론을 고찰한 본고의 내용을 정리하였다. 그러나 이상과 같은 연구과정에서 아직 해결되지 못한 점이 많이 있다. 그 중에 먼저 지두화를 그렸거나 그렸을 가능성이 높은 화가들의 생애연구와 작품분석이 조금 더 필요하다. 전칭작품이나 지두화 여부가 불분명한 작품들도 있다. 따라서 작품수가 절대 부족한 현 상황에서, 새로운 작품의 발견 또한 시급히 요망되어지는 바이다. 아울러 중국 지두화의 송·원·명대에 뚜렷한 전개 과정을 나타내지 못했던 요인분석과 指畫의 전래문제도 해결해야 할 부분들이다. 앞으로 이에 대한 실증적이고 체계화된 연구가 이루어져서 본고의 불충분한 점들이 수정 보완되어지기를 기대한다.

-참고 문헌-

1. 국내 문헌

1) 단행본

- James Cahill 저 조선미 역(1985) 『中國 繪畫史』, 열화당
허영환 編 (1988) 『中國畫論』, 서문당
허영환 (1980) 『中國美術家人名辭典』, 경미출판사
이성미 역 (1992) 『일본 회화사』, 예경
강덕희 역 (1995) 『일본 수묵화의 세계』, 예경
장준석 (2002) 『중국 회화사론』, 학연문화사
심규호 (2002) 『연표와 사진으로 보는 중국사』, 일빛
葛路, 강관식(譯)(2000) 『中國繪畫理論史』, 동문선
韓國書畫硏究會 編 (1985) 『山水畫』, 한림출판사
Jonathan Spenc 저 (2001) 『강희제』, 이산
미야자키 이치사다 저 (2001) 『옹정제』, 이산
온조동 저 강관식 역 (1989) 『중국회화비평사』, 미진사
Patricia Buckley Ebrey 저 (2002) 『케임브릿지 중국사』, 시공사
Michael Sullivan 저. 한정희, 김성은 역 (1999) 『중국 미술사』, 예경
한국미술연구소 엮음(1997) 『東아시아 繪畫史 年表』, 미술사논단 부록, 시공사
楊旻 · Richard M. Barnhart · 聶崇正 · James Cahill · 郎紹君 · 巫鴻 저
(1999), 『중국 회화사 삼천년』 학고재

2) 論文類

- 조현주 (1989) 「조선후기 指頭畫에 관한 연구」 이화여대 석사학위논문
홍은숙 (1998) 「중국 근대 회화에 있어서 楊洲八怪의 의의」 홍익대 석사학위논문
서희정 (1973) 「楊洲八怪에 대한 연구」 서울대학교 석사학위논문
박혜숙 (1988) 「중국 산수화의 수묵표현에 대한 연구(원.명.청대를 중심으로)」 홍익대학교 석사학위논문
김호석 (1986) 「逸格畫風考察」 홍익대 석사학위논문
권덕주 (1982) 「중국미술사상에 관한 연구」 숙명여대 출판부
윤위영 (1986) 「연행록을 통해본 朝淸文物交流」 경북대학교 석사학위논문
정민웅 (1983) 「조선왕조 후기의 對淸繪畫交涉」 홍익대학교 석사학위논문
백윤수 (1996) 「석도 예술 사상과 그 양명학적 배경에 관한 연구」 서울대

학교 박사학위 논문

- 백윤수 (1995) 「개성주의 예술의 개념과 성립」, 한국 미학회, 『미학』 20집.
조송식 (1998) 「‘와유’사상의 형성과 그 예술학적 실현」 서울대학교 박사학위
논문
한정희 「中國繪畫史에서의 복고주의」 『미술사학』

3) 辭典類

- 『大漢和辭典』(1956) 東京: 大修館書店
『中國歷代職官辭典』 日·中民族科學研究所
『大漢和辭典』(1956) 東京: 大修館書店
『現代美術用語辭典』(1981) 季刊美術編 중앙일보사

2. 국외 문헌

1) 단행본

- 俞儉崑 (1984) 『中國畫類編』 臺北: 華正書局
鈴木敬 (1984) 『中國繪畫史』 北京: 吉川弘文館
俞劍方 (1980) 『中國繪畫史』 大만: 商務印 書館
青木正兒 (1983) 『青木正兒全集』 東京: 春秋社
米澤嘉圃 (1962) 『中國繪畫史研究』 東京: 平凡社
古原宏伸 (1982) 『畫論』 東京: 明出版社)
俞儉華 (1981) 『中國美術家人名辭典』 上海: 人民美術出版社
徐復觀 (1974) 『中國藝術精神』 臺灣: 學生書局
郭因 (1981) 『中國繪畫美學史稿』 上海: 人民美術出版社
長國臣 編 (1986) 『中國藝術之最』 北京: 中國旅遊出版社
丁福來·周云青 編 (1984) 『四部總錄藝術編』 北京: 文物出版社
鄭旭, (1966) 『中國繪畫全史』 臺灣: 中華書局
白也, (1971) 『近代文化史論文類』 學生書局
李 (1998) 『高鳳翰』 「清(下)」 上海: 人民美術出版社
Joan Stanley-Baker (1992) *Discarding the Brush: Gao Qipei and the Art of Chinese Finger painting*, Rijksmuseum Amsterdam.
L. Sickmam and A. Soper (1982) *Eights Dynasties of Chinese Painting* (1980), The Art and Architecture of China, The Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press.
Yang Renkai zhu bian (1989) *Gao Qipei hua ji* Shanghai: Shanghai shu

hua chu ban she.

zuo zhe Zhuang Su'e (1995) *Gao Qipei--Criticism and interpretation*
Taibei Shi; Jin xiu chu ban shi ye gu fen you xian gong si.

Osvald Siren, (1958) *Chinese Painting*, The Ronald Press Company, New
york.

2) 畫論類

- | | | |
|--------------|----------|-----------------|
| 高 秉 (1734년) | 『指頭畫說』 | 清史列傳 |
| 長彥遠 (847) | 『歷代名畫記』 | 上海: 人民美術出版社 |
| 俞儉崑 (1977) | 『中國畫論類編』 | 臺北: 華正書局 |
| 方 薰 (1780년경) | 『山靜居畫論』 | |
| 秦祖永 (清 代) | 『桐繪畫論』 | |
| 溥金伯 (19 C) | 『國朝畫識』 | (규장각 중국도서 6008) |
| 彭蘊璨 (19 C) | 『畫史彙傳』 | (규장각 중국도서 5699) |
| 郭若虛 (1074) | 『圖畫見聞誌』 | 宋代, 北京: 人民美術出版社 |
| 黃休復 (1983) | 『益州名畫錄』 | 北京: 人民美術出版社 |
| 單國霖 (1989) | 『中國美術全集』 | |
| 古原宏伸, | 『中國の美術』 | 東京: 大修館 |
| 廓一卍(清代) | 『小山畫譜』 | |

3) 論文類

- | | | |
|------------|--------------------------------|--------------------|
| 潘天壽 (1983) | 「潘天壽美術文集」 | 北京: 人民美術出版社 |
| 백 야 (1931) | 「近代文化史論文類」 | “指頭略傳”(1971), 學生書局 |
| 于非闇 (1987) | 「中國畫 顏色的 研究」 | (臺北: 華正書局) |
| 古原宏伸(1971) | “南宗畫派の 成立と明代に於ける展開”, 「中國文化書」7, | 藝術, 東京: 大修館 |

4) 史書

- | | | |
|-----------|---------|-------------------|
| 徐有渠 (19C) | 『林園經濟志』 | 보경문화사, 影印本, 1983. |
|-----------|---------|-------------------|

도판목록

- 도-1, 고기패 <강에 있는 두 마리 물소> 1682년.
화책中, 지본수묵담채, 31.8x23.3cm.
- 도-2, 고기패 <指畫人物花鳥圖冊> 1682년, 화책中, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm.
- 도-3, 고기패 <서예> 1719년. 부채, 지본수묵, 16.6x49.5cm.
- 도-4, 고기패 <그림에 있는 4개의 詩> 축, 지본수묵, 각각 224.8x64.3cm.
- 도-5, 고기패 <돌에 새긴 낙관> 凍石, 10.0x4.5x7.5cm.
- 도-6, 고기패 <指畫秋樹集禽圖軸> 1711년. 축, 지본수묵담채, 125.1x59.7cm.
- 도-7, 고기패 <山水畫冊> 화책12장 中, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm.
- 도-8, 고기패 <高峯山水圖> 화책12장 中, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm.
- 도-9, 고기패 <山水畫冊> 화책12장 中, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm.
- 도-10, 고기패 <指畫柳鴛鴦圖軸> 1712년. 축, 지본수묵담채, 183.1x96.8cm.
- 도-11, 고기패 <寒江獨舟圖> 축, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm.
- 도-12, 고기패 <淸聰明圖> 1713년. 축, 견본수묵담채, 1220x60.4cm.
- 도-13, 고기패 <指畫鐘馗圖軸> 1728년. 축, 지본담채, 148.1x66.8cm.
- 도-14, 고기패 <指畫鍾馗降魔圖軸> 1716년. 축, 견본수묵, 주홍색 71.0x42.1cm.
- 도-15, 고기패 <指畫人物圖冊> 1703년. 화책 12장,中, 지본수묵, 27.1x33.3cm.
- 도-16, 고기패 <꽃다발을 든 여인> 축, 지본수묵담채, 12.0x59.5cm.
- 도-17, 고기패 <여행에서 인상적인 것과 여러 가지 주제들>1698년.
화책10장, 지본수묵담채, 30.0x41.8cm.
- 도-18, 고기패 <指畫魚遊水戲圖軸> 1714년. 축, 지본수묵, 64.6x33.2cm.
- 도-19, 고기패 <指畫人物花鳥圖冊> 1682년. 화책中, 27.2x33.2cm,
지본수묵담채, 31.8x23.3cm.
- 도-20, 고기패 <매 사냥> 1711년. 화책10장,中, 지본수묵담채, 29.8x61.4cm.
- 도-21, 고기패 <虎圖> 축, 지본수묵담채, 105.3x51.5cm.
- 도-22, 고기패 <虎圖> 축, 지본수묵담채, 131.4x66.2cm.
- 도-23, 고기패 <8마리의 명마> 1730년. 축, 견본수묵담채, 266.8x162.6cm.
- 도-24, 고기패 <원명원 근처 산을 오르다>1726년. 축, 견본수묵담채, 204.2x105.0cm.
- 도-25, 고기패 <指畫人物花鳥圖冊> 1682년.
화책中, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm. 31.8x23.3cm.

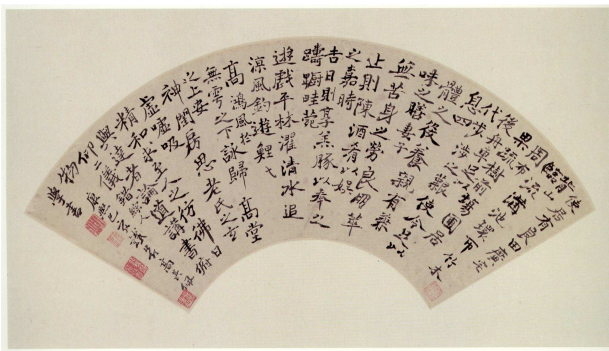
- 도-26, 고기패 <指畫雜畫圖冊> 화책中, 지본수묵담채, 24.8x36.2cm.
- 도-27, 고기패 <指畫雜畫圖冊> 1708년. 화책中, 지본수묵담채, 28.5x55cm.
- 도-28, 고기패 <잡다한 주제들과 세김글들> 1712년.
화책12장,中, 지본수묵담채, 36.2x57.8cm.
- 도-29, 고기패 <指畫蘭花圖扇面> 1708년.
화책12장,中, 지본수묵담채, 24.2x28.0cm.
- 도-30, 고기패 <指畫蘭花圖扇面> 화책12장,中, 지본수묵담채, 24.2x28.0cm.
- 도-31, 고기패 <잡다한 주제들과 세김글들> 1712년.
화책12장,中, 지본수묵담채, 36.2x57.8cm.
- 도-32, GaoJian <당나귀타고 산을 지나가다> 1806년,
부채, 지본수묵담채, 17.8x53.6cm.
- 도-33, 이세탁 <하인과 쉬는 여행자> 축, 붓, 지본수묵담채, 92.1x52.0cm.
- 도-34, 주윤한 <指墨山水畫>1930년. 축, 지본수묵담채, 123.4x87.8cm.
- 도-35, Fu Wen <하인과 함께 폭포에서> 축, 지본수묵담채, 132x63cm.
- 도-36, 고봉한 <꽃과 서예> 1737-38년. 화첩, 붓, 지본수묵담채, 24.2x43.8cm.
- 도-37, 나 빙 <指畫雜畫圖冊> 1781년. 화책13장, 지본수묵, 22.0x27.0cm.
- 도-38, 나 빙 <指畫雜畫圖冊> 화책8장,中, 지본수묵담채, 28.8x49.8cm.
- 도-39, Su Liupeng <墨鹿圖> 축, 지본수묵담채, 225.4x55.4cm.
- 도-40, Lou Qing <山水畫> 한 장, 지본수묵, 12.2x43.0cm.
- 도-41, 반천수 <정원의 고양이> 축, 지본수묵담채, 87.6x67.9cm.
- 도-42, Ning Fucheng <나무그늘> 1964년. 축, 지본수묵담채, 131.5x65.6cm.
- 도-43, 이케노 타이가 <五百羅漢> 축, 지본수묵담채, 180.5x115.2cm.



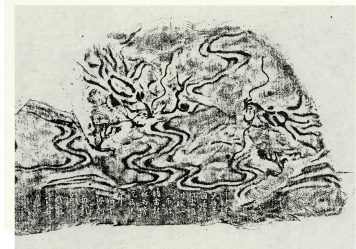
도-1, 고기패 <강에 있는 두 마리 물소>1682년
화책中, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm.



도-2, 고기패 <指畫人物花鳥圖冊>1682년
화책中, 지본수묵담채, 31.8x23.3cm.

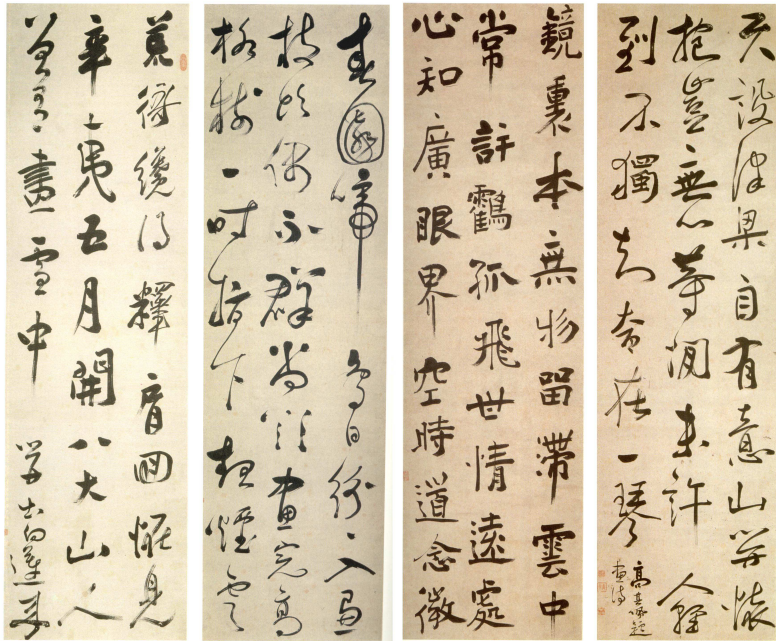


도-3, 고기패 <서예> 1719년.
부채, 지본수묵, 16.6x49.5cm.



도-5, 고기패 <돌에 새긴 낙관>
凍石, 10.0x4.5x7.5cm.

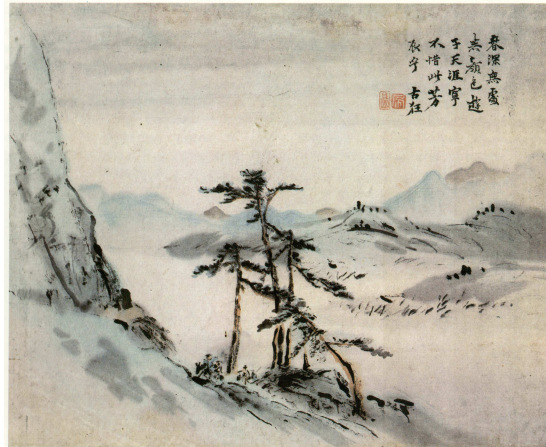




도-4, 고기패 <그림에 있는 4개의 詩>
축, 지본수묵, 각각 224.8x64.3cm.



도-6, 고기패 <指畫秋樹集禽圖軸>1711년.
축, 지본수묵담채, 125.1x59.7cm.



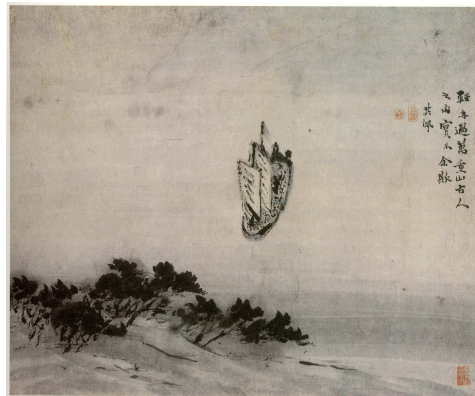
도-7, 고기패 <山水畫冊>
화책12장 中, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm.



도-10, 고기패 <指畫柳鴛鴦圖軸>1712년,
축, 지본수묵담채, 183.1x96.8cm.



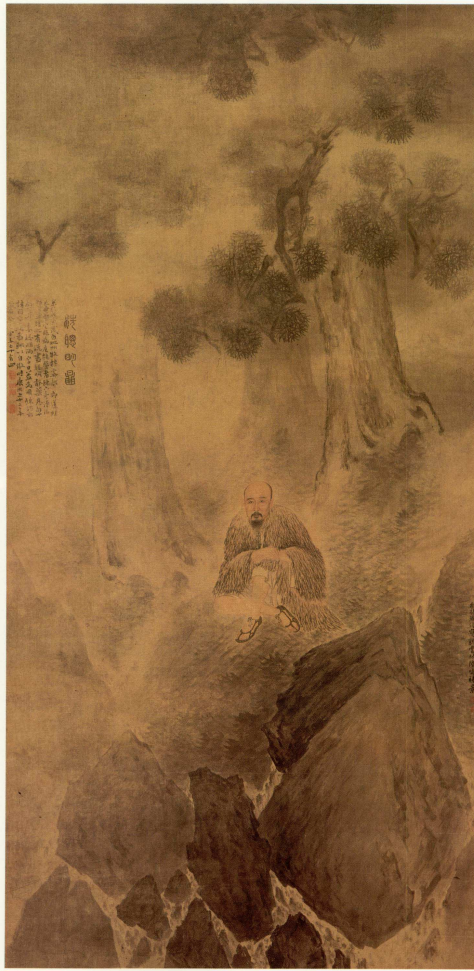
도-8, 고기패 <高峯山水圖>
화책12장 中, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm.



도-9, 고기패 <山水畫冊>
화책12장 中, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm



도-11, 고기패 <寒江獨舟圖>
축, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm.



도-12, 고기괘 <清聰明圖>1713년.
 축, 견본수목담채, 1220x60.4cm.



도-13, 고기괘 <指書鐘馗圖軸>1728년.
 축, 지본담채, 148.1x66.8cm.



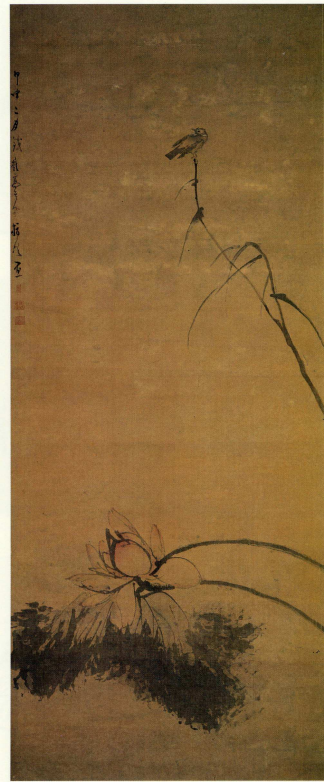
도-14, 고기패 <指畫鍾馗降魔圖軸>1716년.
축, 건본수묵, 주홍색 71.0x42.1cm.



도-15, 고기패 <指畫人物圖冊>1703년
화책 12장,中, 지본수묵, 27.1x33.3cm.



도-16, 고기패 <꽃다발을 든 여인>
축, 지본수묵담채, 12.0x59.5cm.



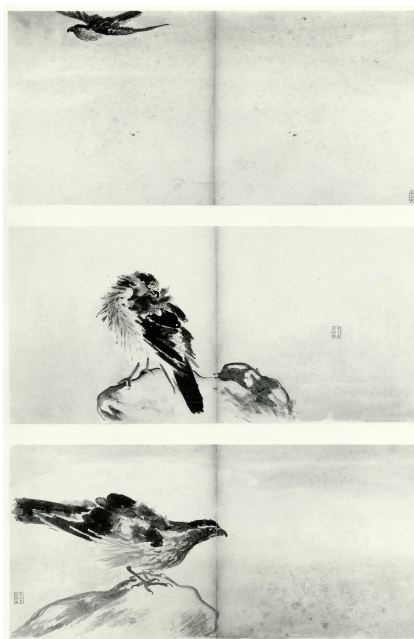
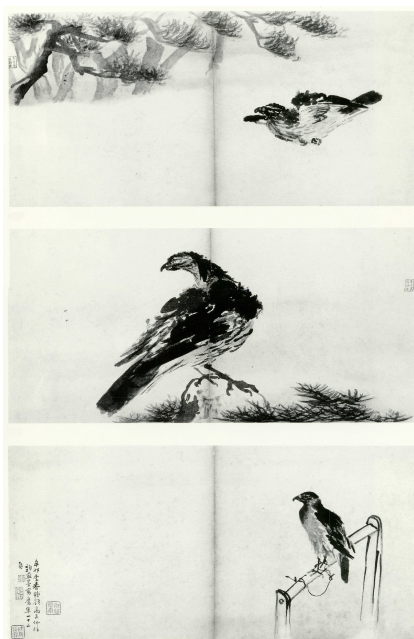
도-17, 고기패 <여행에서 인상적인 것과
여러 가지 주제들>1698년, 화책10장,
지본수묵담채, 30.0x41.8cm.



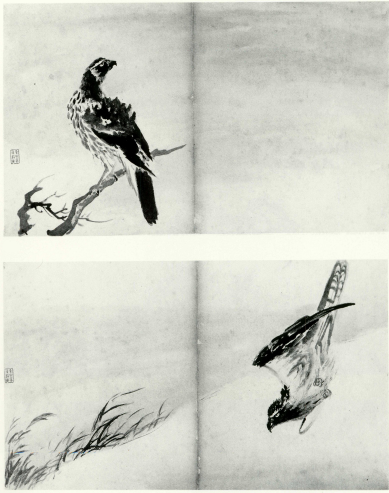
도-18, <指畫魚遇水戲圖軸>1714년.
지본수묵담채, 축, 지본수묵, 64.6x33.
축, 지본수묵, 64.6x33.2cm.



도-19, 고기패 <指畫人物花鳥圖冊>1682년,
화책中, 31.8x23.3cm. 27.2x33.2cm,



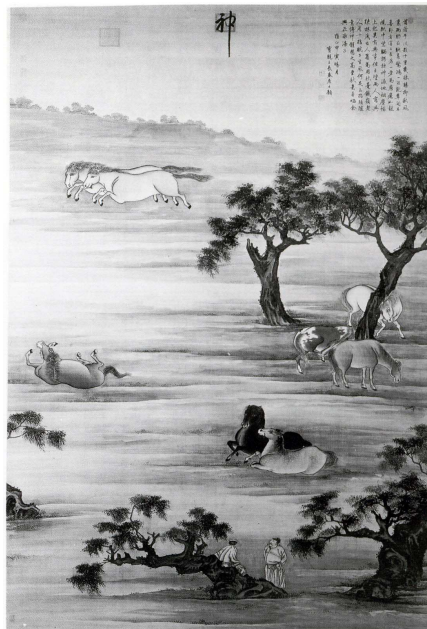
도-20, 고기패 <매 사냥>1711년, 화책10장,中, 지본수묵담채, 29.8x61.4cm.



도-21, 고기패 <虎圖>
축, 지본수묵담채, 105.3x51.5cm.



도-22, 고기패 <虎圖> 축,
지본수묵담채, 131.4x66.2cm.



도-23, 고기패 <8마리의 명마>1730년.
축, 건본수묵담채, 266.8x162.6cm.



도-24, 고기패 <원명원 근처 산을 오르다>1726년. 축, 건본수묵담채, 204.2x105.0cm.



도-25, 고기패 <指畫人物花鳥圖冊>1682년. 화책中, 지본수묵담채, 27.2x33.2cm. 31.8x23.3cm.

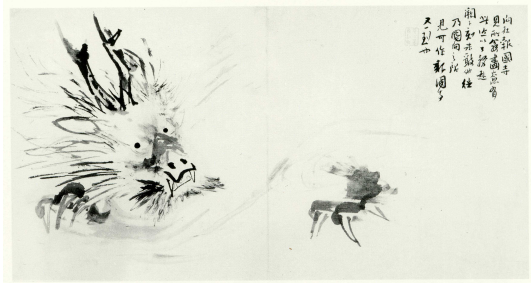


도-27, 고기패 <指畫雜畫圖冊>1708년.

화책中, 지본수묵담채, 28.5x55cm.



도-26, 고기패 <指畫雜畫圖冊>, 화책中, 지본수묵담채, 24.8x36.2cm.



도-28, 고기패 <잡다한 주제들과 세김글들>1712년. 화책12장中, 지본수묵담채, 36.2x57.8cm.



도-29, 고기패 <指畫蘭花圖扇面>1708년.
화책12장,中, 지본수묵담채, 24.2x28.0cm.



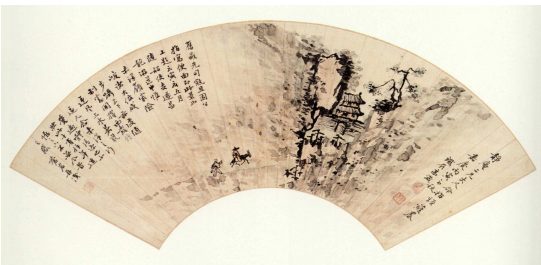
도-31, 고기패 <잡다한 주제들과 세김글들>1712년.
화책12장,中, 지본수묵담채, 36.2x57.8cm.



도-30, 고기패 <指畫蘭花圖扇面>
화책12장,中, 지본수묵담채, 24.2x28.0cm.



도-33, 이세탁 <하인과 쉬는 여행자>
축, 붓,지본수묵담채, 92.1x52.0cm.



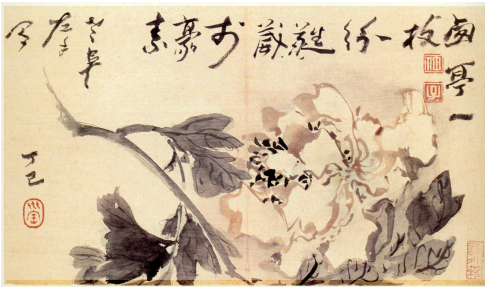
도-32, Gao Jian <당나귀타고 산을 지나가다>1806년
부채, 지본수묵담채, 17.8x53.6cm.



도-34. 주윤한 <指墨山水畫>1930년
축, 지본수묵담채, 123.4x87.8cm.



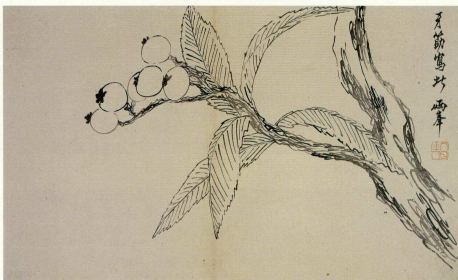
도-35. Fu Wen <하인과 함께 폭포에서> 축, 지본수묵담채, 132x63cm.



도-36. 고봉한 <꽃과 서예>1737-38년.
화첩, 붓, 지본수묵담채, 24.2x43.8cm.



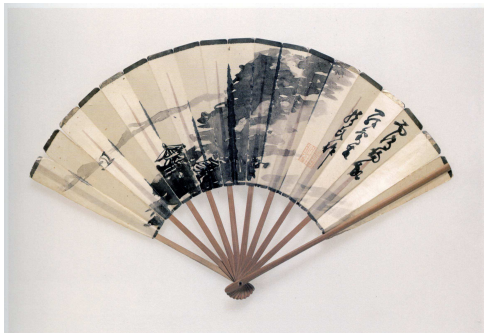
도-37. 나 빙 <指畫雜畫圖冊>1781년.
화첩13장, 지본수묵, 22.0x27.0cm.



도-38. 나 빙 <指畫雜畫圖冊>
화첩8장, 中, 지본수묵담채, 28.8x49.8cm.



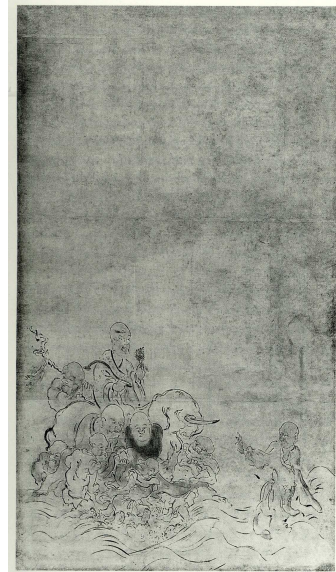
도-39, Su Liupeng <墨鹿圖>
축, 지본수묵담채, 225.4x55.4cm.



도-40, Lou Qing <山水畫>
부채, 지본수묵, 12.2x43.0cm.



도-42, Ning Fucheng <나무그늘>
1964년, 축, 지본수묵담채, 131.5x65.6cm.



도-43, 이케노 타이가 <五百羅漢>
축, 지본수묵담채, 180.5x115.2cm.



도-41, 반천수 <정원의 고양이>
축, 지본수묵담채, 87.6x67.9cm.