



### 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



**저작자표시.** 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



**비영리.** 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

**저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.**

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

[Disclaimer](#)

이만수 교수지도  
석사학위 청구논문

팔대산인의 삶과 예술에 대한 연구

- 제말을 중심으로 -

2008

성신여자대학교 대학원

동양학과

장유연

# 팔대산인의 삶과 예술에 대한 연구

-제발을 중심으로-

이 만 수 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2008년 5월

성신여자대학교 대학원

동양학과

장 유 연

# 인 준 서

장유연의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_ ①

심사위원 \_\_\_\_\_ ①

심사위원 \_\_\_\_\_ ①

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 팔대산인八大山人(1626~1705)의 삶과 예술을 이해함에 있어 작가에게 환경적인 요인이나 사상적 여건들이 작가의 예술작품에 얼마나 많은 영향을 미쳤는지에 대해 심도 있게 연구함으로써 팔대산인의 삶과 예술에 대한 이해를 돕고자 함에 있다.

팔대산인의 예술에 대한 이해는 그가 처한 특수한 환경적 요인(즉 명말明末 청초淸初의 정권교체의 시기로, 명 왕실의 후예였던 그가 처한 시대적 상황이나 사상적 배경)이 팔대산인의 예술형성에 어떤 영향을 끼쳤는지에 대하여 먼저 알아볼 필요가 있다.

팔대산인은 명나라 왕족의 후예로 명말 청초에 살았던 인물로서 정권교체의 시기에 명의 왕족으로서 격동의 삶을 살았다. 명의 멸망 후 1648년 승려가 된 것으로 알려진 그는 나라의 패망敗亡과 아버지의 죽음으로 인해 정신적 혼란을 일으켰고 환속還俗 후에는 병어리를 뜻하는 글자‘啞’를 써 붙인 채 한마디의 말도 하지 않았으며 황당한 기행을 일삼았다고 한다. 과히 드라마틱한 삶을 살아왔다고 말할 수 있다. 그의 시, 취한 행동, 글, 그림은 그가 처한 상황에 대한 고민의 표출로서 온갖 울분을 토해내는 하나의 탈출구였다. 따라서 이런 그의 행동과 예술에 대한 표현 방식이 남들과 같을 수는 없는 것이다.

팔대산인이 중국회화사에 있어서 가장 개성적인 화가 가운데 한명으로 평가 받는 것은 특히 화조화에서 독창적인 화풍을 확립했기 때문이다. 그의 화조화는 이전시기부터 이어져 온 간결한 사의화풍을 계승한 것이라 할 수 있는데, 형태나 구도에 있어서 이전시기까지는 볼 수 없었던 혁신적인 화풍을 확립함으로써 이후 중국 화단의 여러 화가들에게 많은 영향을 미쳤다.

팔대산인의 산수화는 동기창(1555~1636)과 예찬(1301~1374)의 영향을 많이

받았는데, 수목樹木을 그리는 화법이나 이전시기 화가들의 다양한 요소를 방倣하여 조합하는 등의 화법은 동기창에게 직접적으로 영향을 받은 것이다. 이와 같이 직접적인 영향은 동기창에게 받은 반면, 팔대산인의 화풍에서 느낄 수 있는 간결하고 적막한 분위기 등의 화의는 예찬에게서 영향을 받은 것이라고 볼 수 있다.

팔대산인의 화풍은 후대의 화가들에게 이행되는 과정에서 시대적 배경에 따른 화단의 상황에 따라 여러 양상으로 변하게 되었는데, 팔대산인 이후 많은 화가들의 회화사상과 사승관계 그리고 각 시대에 나타나는 정치, 경제, 문화 등의 사회 전반에 걸친 여러 요인들에 의한 것이었다. 즉 예술이 상품화되고 그림 수요자인 상인들의 이중적인 심미관이 화풍의 가장 중요한 결정요소가 되었던 상황에서, 양주화파는 기이함과 문인 취향을 충족시켜줄 수 있는 화풍으로서 팔대산인의 화풍을 계승했다.

팔대산인의 화풍은 이후 화가들이 구도나 형태 등에서 부분적으로 계승하거나 현대적인 감각을 결합하여 독자적인 화풍으로 변화시키는 방법에 의해 다양한 양상으로 나타나게 되었다. 특히 팔대산인의 화조화는 구도와 형태에서 이전시기의 화가들에게서 볼 수 없었던 참신함으로 인해 근, 현대의 화가들에게 많은 영향을 미치게 되었으며, 팔대산인의 영향을 많이 받은 작가는 양주팔괴揚州八怪, 오창석吳昌碩, 제백석薺白石 등으로 이어졌다. 제백석이 팔대산인을 숭배한 것은 그 화법을 따르려는 것이 아니고 그 창조정신을 취하려는데 있었다. 백석노인이 후학들에게

“~學我者生,倣我者死”

“~나를 배우고자 하는 사람은 살아남을 것이나, 나를 모방만 하는 사람은 죽을 것이다.”

라고 간곡히 당부하신 것도 바로 이 때문일 것이다.

이렇듯 팔대산인의 창조적인 정신은 높이 살만하며 이 시대를 살아가는 작

가들에게 귀감이 될 만하다.

팔대산인은 17세기 중국과 동양화를 논하는데 있어 빠질 수 없이 중요한 인물로 손꼽히며, 그의 기이한 삶과 파격적이고도 고고한 정신이 드러난 그의 작품은 후대에도 많은 영향을 끼쳤을 뿐만 아니라 오늘날 까지도 그의 작품에서 보이는 현대적인 감각은 팔대산인의 자리가 얼마나 크며 중요한지를 말해 주고 있는 것이다.

기구한 삶을 예술로 승화昇華시킨 그의 정신은 오늘날 작업을 하는 우리들에게 귀감이 될 만하다. 또한 팔대산인의 신중하고 빈틈없는 화면구성은 모든 사의寫意화가들이 마땅히 추구하고 깊이 연구해야 할 부분이라 할 수 있는 것이다.

# 목 차

## 논 문 개 요

<b>I. 서론</b> .....	<b>1</b>
<b>II. 팔대산인의 작품 형성 배경</b> .....	<b>5</b>
1. 팔대산인의 생애 (1626~1705) .....	<b>5</b>
2. 시대적 배경 (明末 清初1644~1912) .....	<b>17</b>
3. 사상적 배경 .....	<b>24</b>
<b>III. 팔대산인 작품 세계</b> .....	<b>28</b>
1. 팔대산인 작품 연구 .....	<b>29</b>
1) 화조화 .....	<b>29</b>
2) 산수화 .....	<b>34</b>
2. 팔대산인 작품의 특징 .....	<b>37</b>
<b>IV. 후대에 미친 영향</b> .....	<b>44</b>
<b>V. 결론</b> .....	<b>49</b>

## 참 고 문 헌

## 참 고 도 판

## ABSTRACT

# I. 서론

주담朱耷 팔대산인八大山人(1626~1705)은 17세기 위대한 화가 가운데 한 사람이다. 중국 청대清代의 동양화를 논하는데 있어 그의 기이한 생애에 바탕을 둔 개성적인 그의 화풍畫風은 중국 회화사에 특별한 의의를 가진다.

팔대산인은 중국회화사에 있어서 개성이 가장 강한 화가 가운데 한 명으로 손꼽히는 이유는 석도와 함께 이후 청대와 근,현대에 이르는 많은 화가들이 그의 예술을 숭상하는 동시에 그 화풍을 계승하였기 때문이다.

따라서 근, 현대에 이르기까지 사의화풍 寫意畫風의 화조화를 그린 많은 화가들은 거의 팔대산인의 영향을 받았다고 해도 과언이 아니며, 특히 이민족 통치자였던 청 황실에 불만을 품고 반항정신을 가졌던 동시대의 유민화가들에게 있어서 많은 공감대를 형성하였고 더 나아가 필묵에 창조적인 정신을 갖도록 해준 화가가 바로 팔대산인이라고 말할 수 있다.

팔대산인은 명 왕실의 왕족이라는 신분으로 명왕조가 망하고 이민족의 청조의 통치가 시작 되면서 망국의 한恨과 청조에 대한 저항의식을 그만의 독특한 화풍을 통해 미적 형상을 창조해냈다. 왕족의 신분으로 태어난 팔대산인은 명명왕조가 붕괴하면서 인생의 전환점轉換點을 맞이하게 되었다. 왕족의 신분에서 은거생활을 해야 하는 신세로 전락하게 된 것이다. 그는 망국 파가亡國破家の 충격으로 우울하였고, 마치 미치광이처럼 정서적으로 안정적이지 못하였다. 그가 정말 미치광이가 되었는지 아니면 미치광이 노릇을 하였는지는 분명치 않지만 그의 광기狂氣어린 행동은 명의 멸망과 집안의 몰락 증에 의한 충격 및 목숨을 연명하기 위한 것 등이 복합적으로 작용한 탓으로 보인다.

팔대산인이 생활했던 시대와 그가 처한 환경은 그의 예술정서를 조성하였

고, “墨點 보다 눈물자국이 더 많은 墨占無多淚點多” 말로써 다 할 수 없는 깊은 고통과 상처를 주었다.<sup>1)</sup>

팔대산인의 기이한 생애에 바탕을 둔 개성적인 화풍은 환경적인 요인이 작가의 작품 활동에 얼마나 큰 영향을 주는지에 대한 일례를 말해주고 있다. 화가의 작품은 예술가의 정신과 외부세계가 결합을 통해 상호 작용을 함으로써 생겨난 산물이라고 말할 수 있기 때문이다.

본론에서는 왕족에서 승려로, 승려에서 환속하여 다시 도인으로, 화가로서의 삶을 살았던 팔대산인의 파란만장한 생애와 독특한 그만의 작품에 대하여 첫째, 팔대산인의 생애. 둘째, 명말 청초의 정치적인 교체기라는 특이할 만한 시대적인 배경. 셋째, 작품의 사상적 배경. 넷째, 그의 작품을 화조화와 산수화로 나누어 분석해 보고. 다섯째로, 팔대산인이 후대에 미친 영향에 대해 연구해 봄으로써, 그의 작품에서 나타나는 독특한 조형요소와 제발題跋<sup>2)</sup>에서 나타나는 팔대산인의 심리적인 요건, 등을 연구해 보고자 한다.

즉, 다시 말해서 주답朱奩 그 만의 독특하고 개성적인 작품이 나올 수밖에 없었던 사상적 배경과 환경에 대한 연구를 통하여 팔대산인의 삶과 작품에 대한 더 깊은 이해를 돕고자 한다.

그의 예술을 이해하기 위해서는 필수적으로 먼저 그의 시를 해독해야만 한다. 그러나 그의 제발에는 흉중胸中을 옛 문헌이나 민간에 전해져 내려오는

1) “墨占無多淚點多, 山河仍是舊山河.” “墨點 보다 눈물자국이 더 많다 해도 山河는 옛 山河로다. 리단李昶/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p3

2) 중국화의 풍부한 민족예술적인 특징은 오랜 기간의 발전을 거쳐 이루어진 것이다. 중국화의 예술적인 아름다움은 회화 이외에도 문학, 서예, 인장 등이 있는데, 이러한 것들은 완전히 하나로 결합되어 서로 보충해주고 서로 돋보이게 해주면서 하나의 전체적인 예술을 이룬다. 중국화의 이러한 독특한 특징은 송대의 문인화가인 소식蘇軾과 미불米芾등에서부터 시작되었다. 그들은 시문詩文과 서예를 회화의 영역에 도입하여 화면에 제발을 첨가 하였다.

제발題跋, 제관題款, 낙관落款. 제발이란 서적書籍의 비첩碑帖, 서화書畫등에 쓰는 제사題辭와 발문跋文을 가리킨다. 엄격히 말하면 앞에 쓰는 것을 題 또는 제사라 하고 뒤에 쓰는 것을 跋 또는 발문이라 하여 구별되지만 흔히 제발이라 통칭되는 경우가 많다. 그럼에 쓴 글임을 나타내기 위해서 제화題畫라는 말을 쓰기도 하고 작가가 직접 쓴 글임을 나타내기 위해 자제自題라는 말을 쓰기도 한다.-제발에 대한 내용은 갈로葛路/강관식姜寬植역/중국회화이론사/미진사/1989 pp392~420 참조

이야기를 빌려 당시 상황을 풍자하고 있고, 가끔 문자文字를 해독할 수 없는 기호적인 인자印子를 사용하고 있다는 점이 특이성 때문에 그 화의를 이해하기 힘들어 그의 시를 해석한 다는 것이 결코 쉽지만은 않다.

현재까지 팔대산인에 대한 연구는 사의화라는 회화적 특성에 의해서 피상적으로 언급되는 경우가 많고, 작품에 나타나는 화면적인 면(파격적인 구도나 간결성, 소재의 의인화)들만 부각 되어온 것도 사실이다.

제발은 중국회화사상 문인화의 발전과 함께 하였는데 그 중요성이 크게 부각되지 않는 것 같아 본 논문에서는 팔대산인의 작품에 나타나는 제발을 중점적으로 보고자 한다.

팔대산인의 생애와 그가 교유했던 친우들, 팔대산인은 자신의 심경을 제발을 통해 그림뿐만이 아니라 글로서도 옮겨 놓았기 때문이다.

팔대산인 작품에 나타나는 제발과 화론 등의 글과 팔대산인에 대해 언급한 부분을 함께 살펴보면 팔대산인의 생애와 사상, 심리, 지인들과의 교유관계 내지는 후대에 미친 영향 등을 알아보려 한다.

팔대산인에 대한 연구는 1950년대 이전까지는 청대 전기傳記형식으로 간략하게 서술된 것이 주된 자료였으며 50년대 이후부터 연구를 통해 논문 등의 글이 나왔지만 그 연구 성과는 미비하였으나,<sup>3)</sup> 1960년 10월이 되어서 학계에 처음으로 개산소상(圖1)에 적혀있는 기록들을 사과史料에 의거하여 분석한 결과가 제시됨으로써 팔대산인의 연구가 진일보하게 되었다.<sup>4)</sup> 이후 팔대산인에 대한 연구는 1970년 태북台北에서 개최된 국제 학술 심포지움과 1986년에 팔대산인 탄생 360주년을 기념하여 중국 남창의 팔대산인기념관에

3) 팔대산인에 대해 전기형식으로 서술한 글은 청대의 글로는 소장형邵長衡의 <<八大山人傳>>, 용과보龍料寶의 <<八大山人畫記>>, 진정陳鼎의 <<八大山人傳>>과 장경張庚이 1739년에 저술한 <<國朝畫徵錄>>에서 <八大山人, 朱容重附>로 나누어 간략하게 기록한 글이 있다.

4)李근이 1960년에 <<文物>> 제 7기에 <八大山人叢考及牛石慧考>를 발표하기 이전인 1958년에 謝稚柳가 <<朱耆>>이라는 책에서 <个山小像圖>를 제시 하기는 했지만 이 책에서는 사료 등의 문헌에 의거한 분석은 하지 않았으며 그림 자체에 대한 설명만을 수록 하였다.

서 열린 학회를 거치며 더욱 활발해 졌다.<sup>5)</sup><<八大山人論集>>은 1984년에 대북臺北에서 출판된 서적은 이전에 정기 간행물이 게재되거나 학회에서 발표된 여러 논문을 편집하여 출간된 책으로서, 중국학자들이 팔대산인에 대해 다방면에 걸쳐 연구 분석한 논문과 학계에서 쟁점이 되었던 부분을 다룬 글이 수록되어 있다. 중국 이외에도 서양과 일본에서 단편적인 논문과 단행본이 많이 출간되었는데 1990년 예일대학에서 출판된 서적은 현재까지 출판된 팔대산인의 연구서 가운데 가장 종합적인 관점에서 광범위한 내용을 담고 있는 책이라고 할 수 있다.<sup>6)</sup>

본 논문에서는 팔대산인의 생애와 화풍에 대하여 알아보고 후대화가들의 팔대산인에 대한 평가, 작품에 나타나는 다양한 요소들을 제발을 통하여 비교해 봄으로써 팔대산인이 후대에 미친 영향 등을 보다 구체적으로 살펴보고자 한다. 팔대산인의 작품에 나타나는 제발은 망국과가亡國破家の 한恨, 이민족에 대한 원함과 풍자가 저변에 질게 깔려 있을 뿐만이 아니라 불교용어나 도교용어가 뒤섞여 있고 일정의 신비적인 분위기도 가지고 있기 때문에 문자의 표면적인 의미만 쫓다 보면 완전히 어긋난 방향으로 갈수 있기 때문에 시대적인 상황이나 그가 영향 받은 사상思想, 그의 인생과 작품에 대한 깊은 이해와 통찰력洞察力 없이는 쉽게 해석되지 않는 것도 사실이지만, 그의 작품과 인생에 대한 연구를 통하여 조금 더 팔대산인의 삶과 예술을 이해하는데 있어 이 시대의 작가들에게 작게나마 도움이 되기 바라며 논문의 첫 장을 시작해 보고자 한다.

---

5) 1970년 태북에서 있었던 국제 학술 심포지움에서 王方字(Fangyu Wang)는 "The Album of Flower Studies in the National Palace Museum and the early Work of Chu Ta", Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting(Taipei:National Palace Museum,1970)pp529-594

6) Master of the Lotus Garden: The Life and Art of Bada Shanren(1626-1795)은 王方字와 Richard M. Barnhart의 공저



친구 황안평이 초상화를 그려준 시기가 갑인甲寅年, 1674년이고 49세 때임을 알 수 있다. 이를 근거로 미루어 팔대산인이 병인丙寅年, 1626년에 태어났음을 알 수 있는 것이다. 또한,

<<주씨팔지종보主氏八支宗譜>>에 의하면, 원명原名은 통삼감統森鑒이고 호號는 팽조彭祖이며, 보국중위輔國中尉를 습봉襲封하였다.

조부祖父 주다정朱多火正의 자字는 정길貞吉이고 호號는 폭천暴泉인데 봉국장군奉國將軍을 습봉襲封하였고 시가詩歌에 뛰어났으며 서화書畫에도 훌륭한 재능이 있었다.<sup>8)</sup>

개산소상小山小像(圖1)의 제발題跋에는 호서의 팽문량이 쓴 “개옹대사상찬 個翁大師像贊”이라는 4행의 제시를 행서로 썼는데 그 중 두 문구를 살펴보면 다음과 같다.

“瀑泉流遠故侯家, 九葉風高耐歲葉. ~”

“폭천瀑泉의 세찬 용솟음으로 귀족貴族의 가문家門이 되었고 구엽九葉의 높은 기개氣概로 세월歲月을 견디었다.” ~

-<개산소상小山小像>의 상찬 中에서.

폭천瀑泉은 팔대산인의 조부祖父인 주다정主多火正을 말함이고, 구엽九葉은 주권主權으로부터 주답까지 이어져온 구대九代를 말함이다.

위의 기록을 미루어 팔대산인은 익양弋陽<sup>9)</sup>의 왕족으로 태어나 서화書畫에 조예가 깊은 가문에서 성장했고, 환경적인 요인과 그의 선천적인 예술적 자

7) 옛날世襲封爵을 계승하는 것으로 제후(諸侯)가 잇대의 영지(領地)를 물려받음.

8) 리단李坦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p7

9) 중국 후난성[湖南省] 북부에 있는 상공업도시.

질이 이미 배양培養 되었음을 짐작 할 수 있다.

11세 때에는 이미 청록산수靑綠山水를 그렸으며, 어린나이에 도 현완직필懸腕直筆<sup>10)</sup>로 북송대北宋代 미불未拂<sup>11)</sup>의 작은 해서楷書를 잘 썼으며, 15세 때에는 제생諸生<sup>12)</sup>이 되었다. 그러니까 청소년 시절에는 당시의 문사들과 마찬가지로 “학문이 뛰어나면 벼슬길로 나아간다.(學而優則仕)”는 목표를 향해 정진 하였다<sup>13)</sup> 하지만 1644년 승정17년 갑신에 겨우 그의 나이 19세 때 국가적 재난이 일어났고, 부친이 사망한 뒤로는 병어리 ‘啞’를 써 붙여 놓고 병어리로 가장하였다.

그는 23세 무렵에 중이 되었는데 이때의 범명은 전계傳繫였고, 자는 인암刃菴 호는 설개雪個로 하였다. 27세 때 정식으로 정법正法이 되어 선승禪僧으로서의 생활에 몰두하였다. 그 후 몇 해 만에 처자妻子가 모두 죽어 그의 고독과 고행은 심화되었다고 한다.<sup>14)</sup>

팔대산인이 중으로 생활할 때 31세에 등사의 주지가 될 정도로 참선에 정진하고 불학佛學의 연구에 매진해 종사宗師로서 이름을 떨치기도 하였다.

소장형邵長蘅의 저서 <<팔대산인전八大山人傳>>에는

“약관弱冠에 변變을 만나 집을 버리고 봉신산준奉新山中으로 피하여 머리를 깎고 승僧이 되었다. 9년 되지 않아 불자佛子를 세워 종사宗師라 칭해졌고 산에서 거주한지 20년 후 학문을 따르는 문인文人이 이미 백여 명이였다.”<sup>15)</sup>

10) 화면에 붓을 수직으로 세워서 그리는 필법. 동양화(東洋畵) 계통의 용필법으로 이를 숙달하는 것은 회화수업의 기본이다. 팔꿈치를 대고 붓을 잡는 측필과는 다르며, 팔의 움직임이 그대로 붓끝에 전해지는 기법으로 현완직필(懸腕直筆)이라고도 한다. 붓끝이 선의 중앙을 지나며, 측필의 노봉(露鋒)에 대하여 이것은 장봉(藏鋒)이라고도 한다.

11) 미불 米芾, 1051~1107중국 북송(北宋)의 서예가·화가. 수묵화뿐만 아니라 문장·서(書)·시(詩)·고미술 일반에 대하여도 조예가 깊었다. 글씨에 있어서는 송4대가의 하나로 꼽히며, 왕희지(王羲之)의 서풍을 이었다. 그림은 강남의 운연(雲煙) 어린 아름다운 자연을 묘사하기 위하여 미점법(米點法)이라는 독자적인 점묘법(點描法)을 창시해 원말 4대가와 명(明)나라의 오파(吳派)에게 그 수법을 전했다.

12) [명사]여러 학생. 여러 유생.

13) 리단李坦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畵/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p3

14) 허영환/동양화1000년/열화당/1992 p125

15) 안영량/팔대산인 연구/석사학위논문/서울대학교/1986/p8

라고 기록되어 있는데 이와 같이 그는 이미 백여명의 제자를 가진 종사宗師로서 추앙받고 그 이름이 인근에 까지 알려졌던 존재였다는 것을 알 수 있다. 34세 때에는 팔대산인의 현존하는 최초의 작품집 <<전계사생책傳繫寫生冊>>을 엮었다.<sup>16)</sup>

이후 그는 35세 무렵에 환속을 하여 도교道敎로 개종하고 도사道士생활을 하였고 다시 부인을 얻었으며, 아이도 낳고 생활하였다는데 이 무렵의 생활은 그림을 팔아 연명하였다고 한다. 36세가 되던 해 남창南昌<sup>17)</sup>에 청운보도원靑雲譜道院<sup>18)</sup>을 건립하여 도가사상에 심취하기도 했는데 이 무렵부터 본격적인 서화가書畫家로서 작품을 제작하기 시작했다. 이 도관(道觀:도교의 사원)은 그와 이웃마을 친구들이 6,7년의 세월을 걸쳐 만든 것으로 이곳에서 ‘한시도 여유가 없는’생활을 하기 보다는 ‘벗들과 함께 밭갈고 우물파는’ 전원생활을 시작하였다. 그는 이곳을 세상 밖의 도원道院으로 만들어 아무 속박 없이 편안하게 살려고 하였다. 그는 이곳을 세상 밖의 도원桃源으로 만들어 아무 속박 없이 조용하고 편안하게 살려고 하였으나 자유스럽게 살 수 있다고 생각했던 이곳도 결국은 청 왕조의 통치하에 세운 것인 만큼 “문 앞으로 왕래하는 차마車馬를 막는다는 것(問前不必來車馬)”은 불가능한 일이었다. 이 때문에 청조淸朝의 권력층이나 불청객들이 늘 상 찾아와 소란을

16) 저우스 편/서은숙 역/팔대산인八大山人/도서출판 창해/2005/p370

17) 중국 장시 성(江西省)에 있는 도시. 포양 호(鄱陽湖)의 서쪽, 간장 강(贛江)의 동쪽 유역에 있는 교통의 요지로서, 쌀·차·면화의 집산지이며 명승지가 많다. 장시 성의 성도(省都)이다.

18) 팔대산인(八大山人) 주담(朱耷)이 살던 옛집으로 잘 알려져 있다. 전한(前漢, 202~8) 시대에 처음 건립되어 매선사(梅仙祠)라 불렸고, 동진(東晉) 때인 321년 도사(道士) 허손(許遜)이 이곳에 도관을 열어 정명도파(淨明道派)의 발상지가 되었다. 당나라 태종(太宗) 때인 641년 자사(刺史) 주손(周遜)이 천녕관(天寧觀)을 세웠고, 문종(文宗) 때인 831년 태을관(太乙觀)으로 개칭되었다. 북송(北宋) 인종(仁宗) 때인 1055년 칙명에 따라 다시 천녕관으로 명칭을 바꾸고 개축되었다. 청나라 순치제(順治帝) 때인 1661년 팔대산인이 우석혜(牛石慧)라는 이름으로 알려진 동생 주도명(朱道明)과 함께 이곳에 은거하면서 청운포(靑雲圃)라 개칭하였고, 가경제(嘉慶帝) 때인 1815년 현재의 명칭으로 바뀌었다. 원래 도관이었던 청운보에는 6개의 감실에 옥황(玉皇)·복주(福主)·여조(呂祖)·관제(關帝)·두모(斗母) 등의 신상이 봉안되어 있고, 구리로 만든 종·병·화로와 삼족사정향로(三足獅鼎香爐)·유해희섬향로(劉海戲蟾香爐) 등이 남아 있다. 뒤뜰에는 당나라 때 심은 고목 5그루가 늙은 계수나무를 끌어안고 있는 듯한 기이한 자태를 보여 눈길을 끈다. 팔대산인을 기념하여 마련된 서화관(書畫館)에는 팔대산인의 연각(聯刻)·묵화(墨畵)·필적(筆跡)·유상(遺像) 등과 우석혜의 서화 등 100여 점이 전시되어 있다

피우니, 날로 불안을 느낀 팔대산인은 종종 이곳저곳을 정처 없이 떠돌기도 하고, 부근의 사관(寺觀:불교의 사원과 도교의 도관)에서 은거隱居 생활을 하기도 하였다 한다.<sup>19)</sup>

팔대산인이 1667년 42세가 되던 해에 청운보도원靑雲譜道院(圖2)이 완성되었는데 그는 이곳에서 청운십이경靑雲十異景을 그렸다. 48세 가을에 신창에서 봉신의 노전으로 돌아와, <화조책花鳥冊>을 엮으며 천간중에 '계축'만을 썼다. 팔대산인이 49세가 되는 1674년 강희 13년 갑인 5월 7일에 친구 황안평黃安平이 <개산소상個山小像>을 그려주었다. 팔대산인은 그 초상화를 매우 맘에 들어 하여 직접 제시題詩를 달기도 하고, 등에 메고 다니며 지인들에게도 발문跋文을 청하였다. 그는 이 초상화를 항상 몸에 지니고 다니면서 그 위에 글을 남겼고 300년 후 이 초상화가 발견 되면서 팔대산인을 밝히는데 있어 귀중한 자료가 되었다.

강희 17년, 팔대산인의 나이 53세 때 청나라 조정에서는 명사明史를 편찬하고자 박학홍사과博學鴻詞科<sup>20)</sup>를 설치하여 국내의 유명한 학자와 선비들을 불러 임용하고 각지에 흩어져 있던 명나라의 유민인 사대부士大夫들을 회유하여 동참시키고자 하였는데, 이는 청 왕조의 조정이 한족 문인에게 취한 일종의 회유정책이었다. 이 해에 임천臨川의 현령縣令 호역당胡亦堂은 임천 현지臨川縣誌를 편찬하기 위해 여러 곳에서 명사들을 초청하였는데 석전계釋傳槩의 법명의 학문을 익히 알고 있는 터라 팔대산인을 초빙하니 우인友人들과 함께 임천 관사에서 그들과 같이 시도 짓고 노래도 부르는 등 흥을

19) 리단李坦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p8

20) 중국 청나라 때 제과(制科)의 하나로 실시한 관리등용법. 박학광사(博學宏辭)·사학겸무(詞學兼茂), 줄여서 박홍(博鴻)이라고도 한다. 기원은 북송(北宋)의 광사과(宏詞科), 남송(南宋)의 박학광사과(博學宏詞科)이며, 박학홍사관 학문에 박식하고 문장에도 웅대하다는 뜻이다. 청나라는 건국 초에 명나라의 유신 및 청의 중국 지배를 지지하지 않은 한인(漢人) 학자들을 회유하기 위하여, 1679년(강희 18)과 1736년(건륭 1) 2회에 걸쳐 이를 성대히 실시하였다. 특히 강희제 때는 칙령(勅令)으로 상설의 과거 이외에, 학행(學行) 겸비하고 문장이 뛰어난 인재를 선발하기 위하여, 대유(大儒) 143명을 응시하게 하였다. 시부(詩賦)의 시험을 주로 하여 1등 20명, 2등 30명을 급제시켜서 한림관(翰林官)에 임명하였다.

즐겼다. 호역당胡亦堂은 본래 명나라 문인의 한 사람이었으나 청나라 조정을 위해 이와 같은 수단으로 이름 있는 사대부士大夫들을 동참시키는 일에 노력을 아끼지 않았다. 팔대산인은 호역당胡亦堂이 지어낸 술수의 함정에 빠져든 것을 깨닫고 참을 수 없는 치욕과 모욕에 대한 울분으로 인해 마침내 1년 후에는 약간의 정신이상 증세를 보이기 시작하였다. 갑자기 크게 웃었다 울었다 하였는데, 정말 미친것인지 일부러 미친 척 한 것이었는지는 정확히 알 수 없다.

일화逸話로 어느 날 저녁 무렵 갑자기 자신의 승복僧服을 발기발기 찢어서 불에 던져 태워버린 이후로 임천臨川을 떠나 홀로 남창南昌으로 돌아 왔으나, 거리에서도 난잡하게 춤을 추는 등 그의 광태는 더욱 심해졌다. 어느 날 그의 조카가 그러한 팔대산인을 발견하고는 자신의 집으로 모셔,1년여 동안 따뜻하게 보살펴주자 병세가 많이 호전되기도 했지만 그 후로는 사람들과 완전히 대화를 단절하고 누군가 그에게 말을 건네도 “啞”자를 써서 보여주고는 전혀 말은 하지 않았다. 또, 한번은 무인武人이 강제로 그를 집에 가둬 놓고 그림을 그리게 하고서는 2~3일 동안 풀어주지 않자, 팔대산인은 거실에다 대소변을 다 보았다. 그러자 무관武官도 더 이상 견디지 못하고 돌려보냈다고 한다.<sup>21)</sup>

팔대산인이란 관인藪印이 려驢, 팔환인八換印 등과 나란히 사용되기 시작한 시기는 그의 나이 60세에 해당하는 강희24년부터이다

장경張庚<sup>22)</sup>이 말하기를,

“팔대산인은 진실로 고승으로 일찍이 팔대인각경八大人覺經을 가지고 다녀 이로 인해 호號하였다.”

21) 리단李旦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p

22) 장경張庚. 중국 청대의 화가이자 화론가. 자는 고전, 호는 포산

라고 하였는데 그는 아마도 조맹부趙孟頫<sup>23)</sup>가 쓴<<팔대인각경八大人覺經<sup>24)</sup>>>을 읽고 무엇인가를 깨달은 것 같다. 그는 이후 팔대산인八大山人을 자신의 호로 하게 되었고 승려僧侶 생활을 접고 환속하였다.<sup>25)</sup>

그렇지만 그것이 서화의 낙인에 사용된 실례는 전혀 없기 때문에 최초의 팔대산인이란 호는 작품에 사용된 호가 아니며 60세부터 사용된 ‘八大山人’이란 호가 팔대산인의 최후의 화호畫號로써 명시한다.<sup>26)</sup>

후에 그는 다시 청운보靑雲譜로 돌아와 그곳에서 회갑을 맞이하였다. 그러나 그곳에서도 오랫동안 머무를 생각이 없었으므로 다시2년을 지낸 후 그의 나이 62세 때 도약우塗若愚에게 도원道院을 맡기고, 자신은 늙은 유민遺民으로 환속하였다. 그는 부득불 그림을 팔아 어렵게 살아갔는데 그림을 헐값으로 팔다보니 청빈淸貧할 수밖에 없었다.<sup>27)</sup>

팔대산인은 비록 청운보靑雲譜에서 환속 하였으나 불가佛家와 완전히 단절된 것은 아니고 수시로 남창성南昌成 부근의 청태사淸泰寺,개원관開元觀,만수궁萬壽宮 등 여러 사관에 출입하였다. 그가 가장 즐겨 찾은 사원은 성의 북쪽에 있는 북란사北蘭寺로 이 절의 담설 澹雪승려와는 친분이 두터워 절의 벽면에 대작의 벽화를 그려주기도 하였다.

또한 강희 29년(1690년) 65세 때에는 송락<sup>28)</sup>과와 같은 권세가와의 교제를

23) 조맹부趙孟頫. 중국 원나라의 화가·서예가. 서예에서 왕희지王羲之의 전형에 복귀할 것을 주장하고 그림에서는 당·북송의 화풍으로 되돌아갈 것을 주장하였다. 그림은 산수·화훼·죽석·인마 등에 모두 뛰어났고, 서예는 특히 해서·행서·초서의 품격이 높았으며, 당시 북고주의의 지도적 입장에 있었다.

24) 팔대인각경八大人覺經. 대인大人, 즉 부처와 보살이 깨닫는 8가지 법을 밝힌 불경으로 8가지 법은 출가자의 기본적인 실천도에 해당한다. 2세기 중엽에 후한後漢의 안세고安世高가 번역하였다. 이에 따르면 수행자는 8가지 법을 관찰하여 스스로 깨닫고 타인도 깨우쳐야 한다. 또한 밤낮을 가리지 않고 정성을 다하여 8대인각을 염송해야 한다. 아함류 경전이나 《유교경》《정실론》 등에 따르면, 8대인각이란;소욕각少欲覺·지족각知足覺·원리각遠離覺·정진각精進覺·정념각正念覺·정정각正定覺·정혜각正慧覺·불희론각不戲論覺을 말한다.

25) 반공개潘公凱/중국회화中國繪畫/상해고적출판사上海古籍出版社/2001/p427

26) 주영남/“팔대산인과 한국 문인화”/석사학위 논문/조선대학교/2003/p15

27) 리단李旦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p9

28) ‘도찰원 우도어사’ 라는 막강한 권세를 지니고 있던 송락이 친구 나목을 통하여 팔대산인과 사귀고자

거절하는 뜻의 <공작도축孔雀圖軸>을 그렸으며, 같은 해에 소자상(:소장형邵長衡)<sup>29)</sup>이 남창南昌에 우거하면서 담설澹雪의 초빙으로 절에서 팔대산인을 만나본 후 <<팔대산인전八大山人傳>>을 썼다. 소장형은 팔대산인이 살아 있는 동안 그를 방문한 유일한 문인이고, 이 전기도 팔대산인을 방문한 후에 쓴 유일한 전기이므로 아주 중요한 자료이다.

“~子輿山人宿寺中，夜漏河，雨聲益怒，檐溜潺潺，  
四面竹樹怒號，如空山號豹，聲淒絕，幾不成寐，假命山人遇方鳳，  
謝翺，吳思齊輩，又當相扶携慟哭至朱聲，愧子非其人也。”

“~내가 산인과 함께 절에서 하룻밤 묵을 적에, 밤새도록 비가 내렸다. 밤이 깊어질수록 빗소리는 더욱 거세어지고 낙숫물은 주룩주룩 흘러 내렸으며, 세찬 비바람은 창문과 문짝을 사정없이 뒤흔들고 사방의 대나무는 마치 깊은 산중에서 처절히 울부짖는 범과같이 울부짖어 종내 잠을 이룰 수 없었다. 이때 만약 산인이 방봉方鳳, 사상謝翺, 오사제吳思齊를 만났더라면 서로 부둥켜안고 목이 메도록 큰 소리로 슬게 울었을 것이다. 내 그들이 아님을 부끄러워 해본다.”<sup>30)</sup>

라고 쓴 구절이 있다.

이와 같이 비록 팔대산인에 대해 깊이 존경하고 사모의 정을 들어내고 있으나 결국 그는 산인과 같은 처지의 사람이 아니었다.

팔대산인은 청운보靑雲譜를 떠난 후 성성의 동쪽에 초막을 짓고 ‘오가초당 寤歌草堂’이라 불렀다. ‘寤’는 ‘자다, 깨우치다’는 뜻이고, ‘歌’는 ‘부르다, 영탄하다’는 뜻이다. 그는 여기서 휴식을 취할 뿐만 아니라 인생과 세계를 깨

칭하여온다. 송락은 자신을 ‘동파’와 비교하여 ‘서파’라 자칭하는 사람이었고 송락의 셋째아들 송치는 <전계사생책>을 워낙 좋아하여 ‘송치\*정’이라는 감상인 까지 찍은 인물이었다. 그러나 팔대산인은 과거 한인 반란군을 토벌하는데 공이 많은 인물이어서 송락은 냉대하고 증오하였다. 나목을 통한 송락의 공작그림 요청에 풍자화인 ‘공작도’를 한폭 완성하였다.

29) 문인文人. 자가 자향子香이고 별호가 청문산인靑門山人이었다. 무진사람으로 1690년을 전후로 남창에 있는 송락의 무군撫軍館아에서 식객으로 지내고 있었다.

30) 리단李旦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p9

닫고, 아울러 회화로 마음의 곡조를 불렀다. 이 기간 동안 팔대산인의 창작은 아주 풍부해졌다. 1693년 봄에 어조도권魚鳥圖卷(圖3)를 제작하였다.

이 시기에 그는 많은 작품을 그렸는데 화조도花鳥圖에는 인생의 깨달음의 표현이었고, 산수도山水圖에는 나라 잃은 아픔이 담겨져 나왔다. 물고기 한 마리. 새 한 마리, 한행의 제자題字, 하나의 서명書名등..그리고 예의 “곡지哭之,소지笑之”와 “송정제崇禎帝가 자살한 날인 ‘三月十九日’을 알아보기 힘들게 비틀어 암호화 한” 특이한 서명과 화압도 이 시기에 나왔던 것이다.

<수선도水仙圖>에 1979년 2월에 쓴 석도(石濤:1641~?)<sup>31)</sup>의 제발이 있는 것을 볼때 석도와 팔대산인의 교유관계를 유추해 볼 수 있는데, 석도는 팔대산인을 존경했을 뿐만 아니라 매우 그리워했다고 한다. 석도는<춘강수조도春江垂釣>를 그려 팔대산인에게 전했고, 머지않아 팔대산인이 <도화원기桃花源記>를 써서 석도에게 보냈다. 당대의 위대한 두 예술가의 우정이 시작 된 것이다.<sup>32)</sup>

석도가 수선도水仙圖에 쓴 제발을 살펴보면 다음과 같다.

“금지옥엽 같은 늙은 유민,  
연마한 솜씨는 세속을 훌쩍 초월하네.  
홍에 겨워 그린 꽃은 그림자놀이인 듯,  
전생은 도술궁의 천신이었으리.”<sup>33)</sup>

“팔대는 바로 예전의 설개와 같구나.  
그는 호쾌하게 선경으로 떠났고 내가 그림을 보고 우연히 쓰다.  
청상할존자淸湘瞻尊者 원제元齊가 대척당에서.”

31) 중국 청나라의 중·화가(1641~?). 법명은 도제(道濟). 호는 대척자(大滌子). 산수·화훼·난죽 따위에 뛰어났으며, 작품에 <황산도권(黃山圖卷)> 따위가 있다.

32) 저우스 편/서은숙 역/팔대산인八大山人/도서출판 창해/2005/pp318~323

33) 팔대산인의 작품을 통해 팔대산인의 교유관계를 다룬 부분은 후광화. pp58~62

석도는 양주楊洲에 ‘대척초당大滌草堂’을 새로 지었는데 팔대산인이 73세 때 석도의 청에 응하여 그린 <대척초당도大滌草堂圖>가 바로 이곳에서 그린 것 이다.

1699년 팔대산인의 나이 74세에 석도와 합작으로 <난죽도蘭竹圖>를 그렸는데, 이곳에 제발은 석도가 썼다.

“八大山人寫蘭，清湘滌子寫竹，兩家筆墨源流，向自獨行整蕭。”

“팔대산인은 난蘭을 치고, 청상적자清湘滌子는 죽을 썼는데, 두 사람 필묵筆墨의 원류가 자신을 향하여 스스로 정제되었다.”<sup>34)</sup>

이렇듯 팔대산인은 석도를 위하여 대척초당도大滌草堂圖를 그리고, 석도는 팔대산인을 위하여 장시長時를 지었으니 두 사람의 돈독한 우의와 팔대산인에 대한 찬미를 표현하였다. 이 두 위대한 화가는 서찰과 그림을 통해 교류하며 서로를 위로하였다.

석도石濤가 팔대산인八大山人에게 보낸 서신 가운데

“~聞先生七十四五，登山如飛”

“내 듣기에 선생은 74,5세 때에도 나는 듯이 산을 오른다고 하던데”

라는 내용이 있다. 이로 미루어 보면 팔대산인은 말년에도 아주 강건 했음을 짐작 할 수 있다. 하지만 경제적 여건은 그리 좋지 못하였는데 이는 강직한 그의 성품과 연관이 있다 하겠다.

강희康熙때 부府의 장관을 지낸 엽단葉丹이 장강章江에 거주하면서<<과팔

---

34) 윤복희/팔대산인의 화훼연구/P13 위의 기록을 통해 석도와 팔대산인의 교류관계를 유추해 볼 수 있다. 팔대산인의 작품을 통해 석도와 팔대산인의 교류 관계를 다룬 부분은 후광화, pp58~62:王方字 <<八大山人과石濤的共同友人>><<大成月刊>>제오십사기第五十四期(1978):王方字외. 앞, 계수록 pp449~466참조

대산인過八大山人>>을 집필하였는데, 그 중 한 시時에 이르기를,

“一室寤歌處, 蕭蕭滿席塵, 蓬蒿藏尸暗, 詩畫人福眞.

遺世逃名老, 殘山剩水身, 靑門舊業在, 零落種瓜人.”

“한 칸 남짓 오가초당엔 먼지만 그득 쌓여 쓸쓸하고 무성한 다복쑥 창문 가려 어둑한데 시화詩畫는 참 복福들었구나! 속세를 등지고 외로이 늙어가니 낡고 쇠약해진 이내 신세 옛적엔 청운靑雲의 꿈꾸었건만 보잘것없는 늙다리가 되었구나.”<sup>35)</sup>

라고 하였다. 팔대산인은 이처럼 담박하고 냉담하며 쓸쓸한 처지에서도 숙연히 초가에 묻혀 노년을 보냈다.

1705년 강희 44년, 을유년. 팔대산인이 80세가 되던 5월에 <<소해반야바라밀다심경>>을 쓰고, 가을에서 겨울로 넘어가는 사이에 쓸쓸하게 생을 마감하였다. 몇 년 뒤 손자가 팔대산인의 초상 <개산소상個山小像>을 가지고 감주와 양주로 가서 조부의 생전 친구들에게 제발을 청하였다. 주감주는 <약부 ‘유소사’를 모방해 숙부 팔대산인의 소상에 쓰다>를 짓고, 주관은 오언고시五言古詩 <팔대산인의 초상에 쓰다>를 지었다.<sup>36)</sup>

명 왕조가 멸망한 후 명 왕족의 후예로써 유민생활을 하였던 팔대산인은 청 왕조의 통치하에서 무력으로는 항거하지는 못했지만 소극적인 은거 생활을 통해 망국과가亡國破家の 한恨,이민족에 대한 원한과 풍자가 저변에 짙게 깔려 있는 시時,서書,화畵를 통해 오히려 더욱 적극적이고 완강한 투쟁을 보여 주었다고 할 수 있겠다. 청 왕조에 대한 저항 의식을 많은 그림들과 시에서 함축된 의미로 발견 할 수 있다.

초기에 그린 <과월도瓜月圖>(圖4)와 같이 화면 속에는 간결한 필묵筆墨으로 달빛과 수박을 표현 하고 있지만 그림에는 다음과 같은 제발題跋이 달려

35)리단李昶/유미경역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畵/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/pp9~10

36) 저우스 편/서은숙 역/팔대산인八大山人/도서출판 창해/2005/pp268~269

있다.

“開眼光餅子一面，月圖西瓜上時，個個指月餅子，馬廬年瓜爲期。”<sup>37)</sup>

“둥글납작한 떡 한면을 찬찬히 살펴보고 둥근달이 수박위에 떠오를때 몸들 달떡을 가리키면서 수박 익을 나귀의 해를 기다리자하네.”

원나라 말기에 흥건적이 봉기할 때 휘영청 밝은 달이 떠오르는 8월 15일을 기해 들고 일어나 몽고 통치자들을 몰아냈던 고사古事를 비유로 들어 나귀의 해. 즉, 수박이 익는 중추절仲秋節에 모두 일어나 청나라를 전복시키자는 뜻이 암시 되어있다.

그리고 57세 때에 그린 <고매도古梅圖>(圖5)의 제발題跋을 살펴보면 다음과 같다.

“~老得焚魚掃塵~”

“~ 늙으막에 물고기를 태워 죽이고 먼지를 쓸어 없애리라.”<sup>38)</sup>

만년이 되면 언젠가 스스로 청나라 조정의 통치자들을 쓸어내겠다는 이야기이다. 이렇듯 팔대산인은 무력에 의한 항거가 아니라 시를 쓰고 그림을 그리며 청淸 왕조에 대항하여 투쟁했다고 말할 수 있다.

그는 승려가 되어 이곳저곳을 떠돌며 온갖 고초와 수모를 겪었지만 현실에 굽히지 않았다. 뿐만 아니라 청나라 조정에서 온갖 수단과 방법으로 그를 회유하고 억압했을 지라도 끝끝내 굴복치 않고 자신의 면모를 지켜나갔다.

---

37) 여연마월廬年馬月:천지에 없는 나귀의 해 말의 달. 즉, 절대 있을 수 없는 일을 비유해서 이른 말을 뜻함.

38) 리단李旦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p11

## 2. 시대적 배경

팔대산인이 생활 했던 시기는 명말에서 청초로 계급적인 모순矛盾과 민족간의 대립이 가장 첨예하고 격렬했던 청대清代(1644-1912)였다. 명나라 후기에는 정치가 극도로 부패하여 백성들을 잔혹하게 핍박하고 착취하니 이에 격분한 농민들의 봉기가 명나라 말기에 일어나게 되었다. 1644년 3월 19일 이자성李自成<sup>39)</sup>이 이끄는 농민 반란군이 북경을 전복하고 명 왕조를 전복시켰다.

그러나 오래지 않아 오삼계吳三桂<sup>40)</sup>가 산해관山海關<sup>41)</sup>안으로 끌어들인 청군淸軍이 농민반란군을 진압하고 북경을 점령하였다.

명말 청초에 이르는 수 십년 동안 한민족漢民族의 정권은 와해되고 만주민족滿洲民族의 새로운 정권이 수립되면서 중국 역사상 중요한 위기에 봉착하게 되면서 예술도 정치와 밀접한 관계를 맺고 있었기 때문에 명조의 흥망은 중국회화中國繪畫에 심각한 영향을 미쳤으며 특히 문인화의 세계에 많은 영향이 있었다. 왜냐하면 문인화를 하는 대부분이 지식인들이었기 때문에 그들의 심오한 교양은 민족정조와 민족대의民族大義를 부르짖게 되었고 명의 멸망은 그들의 사상에 크게 영향을 미칠 수밖에 없었다. 그러므로 자연히 그들의 회화작품에도 영향이 미쳤다. 이들 문인화가들은 사회적 지위와 막대한 부를 가지고 있었기 때문에 어떤 사회변동에도 아랑곳없이 그들의 화업畫業을 계속 할 수 있었으나 국가의 정치적인 입장, 즉 명나라의 멸망

39) 이자성의난李自成-亂 중국 명나라 말기, 산시(陝西) 지방에서 가뭄으로 인한 대기근과 정부의 가혹한 수탈에 반발하여 역졸 출신인 이자성이 일으킨 반란. 시안(西安)에 자리를 잡고 명나라를 멸망시켰으나 이듬해 청나라 군사에 패하였다.

40) 명말 청초의 무장. 그는 청나라가 건국되면서 산해관(山海關, 山海關)을 지키는 일을 맡았다. 농민반란군으로 명을 멸망시킨 이자성(李自成)이 북경(北京)을 물리치고 나서 청나라 청 태종에게 투항하였다. 청나라 군대는 오삼계를 길잡이로 관내로 들어왔다. 후에 평서왕(平西王: 藩王)으로 봉했고, 운남(云南)을 관리하도록 허가했다.

41) 행정적으로는 진황다오시[秦皇島市]에 속하며, 동베이[東北:만주] 방면과의 연안 육상교통로의 관문이다. 위관[榆關]이라고도 하며 군사적으로도 중요한 요지이다.

으로 인해 그들의 지위, 생활의 기반 자체를 흔들어 놓았다. 명명이 망하고 청으로의 정권교체의 시기인 정치적인 교체는 많은 문인화가들의 생활기초를 흔들었고 이들은 망국亡國의 슬픔으로 다분히 민족주의적民族主義인 경향의 회화창작을 당분간 지속하였다.<sup>42)</sup>

청나라 초기 화가들의 예술적 성향과 만주인의 정복에 대해 그들이 반응하는 방식에는 일반적으로 상당한 관련이 있어 보인다.

청초의 화단은 크게 보수적인 '정통파'와 혁신적인 '유민화가'의 대립과 갈등의 시기라고 볼 수 있다.

먼저 보수파로서 이민족인 청 왕조에 순응하는 권위주의적이고도 비타협적인 성격을 띠는, 사왕四王오뫼, 운똬 43)의 세력을 들 수 있는데 이들은 청조의 지지를 받아 소위 '정통파'로 추대되어 화단에 많은 영향력을 주었다.<sup>44)</sup> 이들은 명대의 오파吳派<sup>45)</sup>계열을 이어받은 정통 남종화로서 동기창(董其昌:1555~1636)<sup>46)</sup>,막시룡(莫是龍:1539~1589),<sup>47)</sup>이 주장한 상남평북尙南貶北<sup>48)</sup>의 화

42) 김종태/중국회화사/일지사/1981 p273~p276

43) 명나라 말기의 화가 동기창의 영향을 받아 정통 남종화의 전형을 이룬 여섯 화가로 청나라 초기의 6거장(巨匠)에 대한 약칭이다. 곧 왕시민, 왕감, 왕휘, 왕원기, 오력(吳歷), 운수평(惲壽平)을 이른다. 오파(吳派)의 정통적 남종화(南宗畫)를 이어받아 청조(淸朝) 화단에 큰 영향을 미쳤다. 왕시민(王時敏)·왕감(王鑑)·왕원기(王原禔)·왕휘(王?)를 4왕(四王)이라 하였고, 오역(歷)·운수평(?壽平:南田)을 오운(吳?)이라 칭하여, '청초(淸初)의 6대가'라고도 한다. 4왕과 오역은 산수(山水), 운수평은 화조화(花鳥畫)를 전문으로 하였다

44) 장준석/중국회화사론/학연문화사/2002 p241참고

45) 북종화계(北宗畫系)의 절파(浙派)에 대하여, 원말(元末)의 사대가(四大家:黃公望·倪瓚·王蒙·吳鎮)나 조자양(趙子昂)의 화풍을 답습한 남종화계(南宗畫系) 화가들을 말한다. 오군(吳郡) 출신자가 많아 오파라 하기도 하나 본래는 작풍(作風)상의 호칭이다. 정덕가청(正德嘉淸)경(16세기 전반) 심주(沈周)·문징명(文徵明) 등이 그 기초를 닦았으며, 명말(明末)(16세기말~17세기 전반)에 동기창(董其昌)·진계유(陳繼儒) 등이 나타나 대성하였다. 절파가 강하고 예리한 필법에 중점을 두고, 화원(畫院)의 세교파(細巧派)가 기교를 중히 한 데 대하여 오파는 정신적인 깊이와 아운(雅潤)한 필법을 중히 여겼다.

46) 자 현재. 호 사백중국 명나라 말기의 문인, 화가 겸 서예가. 저서인 《화선실수필畫禪室隨筆》에서 남종화南宗畫를 북종화北宗畫보다도 더 정통적인 화풍으로 한다는 상남평북론尙南貶北論을 주창했다. 문학에도 능통하였고, 서가로서도 명대 제일이라고 불리며 형동과 어깨를 겨루어, 북형남동北形南董이라 불린다. 주요 저서에는 《용태집容台集》 등이 있다.

47) 자 운경(雲卿)·정한(廷韓). 호 후봉(後朋)·추수(秋水). 화정(華亭) 출생. 학자로 알려진 명나라 중기의 관리 막여충의 아들이다. 14세에 군(郡)의 제생(諸生)에 보임(補任)되고 다시 공생(貢生)이 되었으나 임관(任官)의 길을 택하지 않고 평민으로 생애를 마쳤다. 어려서부터 시를 잘 지었고 서화에 능하였다. 그가 제창한 남북이종론(南北二宗論)은 뒤에 상남평북론(尙南貶北論)이 되어 남종화의 우위를 결정짓는 근본이 되었다. 저서는 《화설(畫說)》 《석수재집(石秀齋集)》 《막정한유고(莫廷韓遺稿)》 등이 있다.

론을 주창하였고 화단에서 정통 화풍으로 자리 잡았으며 청대 화가들에게 큰 영향을 미쳤다.<sup>49)</sup> 그들은 17세기 서양의 문물이 유입되기 시작하면서 사실주의, 원근법, 명암법등이 들어왔고, 문인들은 서양의 어떤 것보다도 소중한 그들의 전통을 보존해야 할 사명감을 느끼고 있었을 것이다.

명대의 동기창은 개성의 순수한 열정으로 동원(董源:???)<sup>50)</sup>과 거연(巨然:???)<sup>51)</sup>의 양식을 새롭게 해석 하였는데 반해, 그의 참 뜻을 잊지 못한 청대의 몇몇 추종자들은 말 그대로 “복고復古”라는 의미를 글자 그대로 받아들였다. 그래서 이후에 배출되는 수 백명의 화가들이 그린 작품에서는 명대 문인화의 자유롭고 분방한 화풍이 새로운 형식주의로 동결되어 자연自然에 자연스럽게 반응하기 보다는 진부한 주제를 반복하여 그리는 타성에 젖게 되었고 명대 문인화풍을 무조건 옹호, 모방, 계승하게 되었다.<sup>52)</sup>

- 
- 48) 남종화(南宗畫)를 숭상하고 북종화(北宗畫)를 배척하는 중국의 회화 이론. 동기창(董其昌)·막시룡(莫是龍) 등이 제기한 남북종론(南北宗論)에 기초한다. 남북종론이란 역대의 화가들을 문인화가와 직업화가로 나누고 그 작품을 각각 남종화와 북종화로 나눈 것이다. 문인화가들이 그린 남종화는 고아하고 미적 가치가 높으며, 직업화가들이 그린 북종화는 친박하고 미적 가치가 떨어진다고 하였다. 이는 문인화가와 직업화가에 대한 신분적 차별과 남종화와 북종화의 화풍이 서로 다른 점에 근거를 두고 있다.
- 49) 청조(清朝)가 들어서자 명말(明末) 문인화거나 지식인들을 정신적으로 마비시킬 수 있는 사상을 찾게 되었다. 이러한 궁여지책에 부합되는 이론이 동기창(董其昌)의 사고주의(師古主義)였다. 강희 황제 같은 경우는 동기창을 좋아하여 그의 화적의 진귀함을 피력하기도 할 정도였다. 이러한 분위기 등에 힘입어 사왕(四王)등은 동기창의 화풍을 계승 발전시키는 계기가 되기도 하였다.
- 50) 장시성(江西省) 중령(鍾陵:南京) 출생. 자 숙달(叔達). 남당에서 벼슬하여 북원사(北苑使)가 되었으므로 동북원(董北苑)이라고도 한다. 수목화는 왕유(王維)에게 배웠고, 착색화는 이사훈(李思訓) 계통에게 배웠다고 전한다. 수목의 산수수석(山水樹石)을 그려서 산의 신기(神氣)를 얻었다고 하였으나 주로 강남(江南)의 진경(眞景)에 기인하는 것으로서 ‘일편(一片)의 강남’이라고 하였다. 수목의 산석(山石)은 피마준(披麻皴) 등 담묵(淡墨)을 겹쳐서 준법(皴法)을 많이 썼고, 중후한 면이 여러 개 겹치는 화면이다. 평원(平遠)하여 산에 기초(奇峭:날카롭게 솟아 있는 모양)의 맛은 없으나 공기의 표현과, 습윤한 강남의 풍경을 연무(煙霧)와 증기나 광선의 반조(反照) 등으로 잡아, 유원(幽遠)한 화치(畫致)를 이루었다. 남송말경부터 높은 품격을 인정받아, 원(元)나라 말의 4대가 오진(吳鎮)·황공망(黃公望)·예찬(倪瓚)·왕몽(王蒙) 등 남송화가가 배우게 되어 제자인 거연(巨然)과 함께 남송화의 시조라고 일컫는다. 《한림중정도(寒林重汀圖)》 《소상도권(瀟湘圖卷)》 등의 작품이 유명하다.
- 51) 강녕(江寧:지금의 난징) 출생. 승려였으나 그림에 뛰어났고 남당(南唐)의 이후주(李後主)가 송나라로 항복해왔을 때 그와 함께 송나라의 수도였던 지금의 개봉(開封)인 변경(汴京)으로 가 개보사(開寶寺)에서 살았다. 그의 산수화(山水畫)는 동원(董源)의 화법을 익혀 묘경(妙境)에 들어섰다. 화풍(畫風)은 숲속의 산길과 같은 소박한 정취를 그리는 데 주력하였고, 산 속 누정인물(樓亭人物)의 묘사가 빼어났다. 송(宋) 초기의 산수화가로 형호(荆浩)·관동(關同), 다음으로 동원과 거연이 있다고 전하여진다. 이들은 송나라 산수화파의 대표로서 후세에 커다란 영향을 끼쳤다.
- 52) 한정희/중국회화사에서 서의 복고주의/미술사학美術史學 V호/학연문화사/1993 pp75~108 참조/Michael Sullivan/한정희, 최성은 역/중국미술사 지식산업사/1992 p229에서 재인용

이에 반反하여 혁신적인 유민화가遺民畫家들은 명조의 충성을 고집하고 청조에 저항하는 현실 도피적이고도 전위적, 현실적, 개성적인 화파畫派였는데 이들을 재야파在野波라고도 불리었다. 이들은 단순히 옛 것을 모방하는 것과 필묵의 기교만을 답습하는 단조로운 활동에 반대하며, 전인의 상투적인 격식에서 과감하게 벗어나 현실생활의 진솔한 정서를 필묵 가운데 투입시켜 생동감 넘치고 개성 있는 특색을 보였는데, 이는 정통파와는 뚜렷한 대비를 이루었다.

사왕四王이 눈부신 활동을 하는 가운데 그들과 반대되는 유민화가들은 청에 대항하거나 혹은 명 왕조를 흠모하거나 동조하는 이들로 주류를 이루었다. 개성주이자로 일컬어지는 대부분의 화가들은, 청조의 지배에 거역해 세상을 피해 불교 사원이나 도관道觀으로 은거해 중이 되거나 혹은 산림초당山林草堂에 은거하여 개인적 기벽奇癖의 세계 속에서 비통한 심정을 시문, 서화로 달래려 하였다. 한편 전통파 화가들은 세속적인 생활을 아예 뿌리치는 않았지만 자신들의 고향에서 은둔생활에 들어갔다.<sup>53)</sup>

유민화가들은 특히 자신들의 심정을 회화상繪畫象에 주입시켰기 때문에 모두 강렬한 개성이 있었고 그들의 회화에는 뚜렷한 개성과 고독성이 숨어 있었다. 따라서 선線 하나하나의 묵점墨點이 모두 문인화의 성격을 띠고 있었다. 그러나 이들은 오직 교유 관계에 의해서 나뉘어져 있을 뿐 그들은 어떤 화법이나 종법에 얽매이지 않았다. 이와 같이 청초의 유민화가들은 특별히 어떤 유파流派를 이루지 않았을 뿐 아니라 어떤 계통의 사승師承을 하지도 않았다.<sup>54)</sup> 즉 새로운 왕조에 대한 저항의식이 새로운 의식의 회화를 창조해 내었다고 봐도 큰 무리는 없을 것이다. 이들은 압박받는 민족의 설움을 안고 청 왕조에 타협하기를 거부하며 고고하게 절개를 지켜나가는 정신세계를 표현 하였다.

53) James Cahill/조선미趙善美 역/중국회화사/열화당/2002 p167

54) 김종태/앞의책/1976/ p274 참고

유민遺民이라고 불린 명의 충신들은 새로운 왕조의 지배 하에서 관직을 갖거나 유지하는 일은 그들의 윤리에 맞지 않았다. 그리하여 명나라가 멸망한 당시 명나라의 녹을 먹던 지식인들은 목숨을 부지하기 위하여 신분을 숨기고 출가, 개업의, 농업, 가정교사, 은둔, 상인 등으로 신분을 바꾸어야 했다. 특히 종실宗室의 자손들은 생명의 위협에서 벗어나기 위하여 서둘러 성과 이름을 바꾸어야만 했다.

이런 시대적 상황을 생각해 볼 때 팔대산인이 많은 호를 가지고 있었던 것은 당연한 일이라 할 수 있겠다.

이렇듯 유민들은 다양한 방법으로 위기에 대응 하여 나갔는데, 이들 중 홍인(弘仁:1610~1644)<sup>55</sup>과 공현(龔賢:1620~1689)<sup>56</sup>처럼 극단적인 대비를 보이는 화가도 없을 것이다. 안휘安徽의 승려인 홍인은 위기를 초월함으로서 어려움을 맞서 나간 경우인데, 그는 예찬倪瓚<sup>57</sup>의 산수화에 가까운 탈속脫俗적

55) 자 점강(漸江)·육기(六奇). 속성(俗姓)은 강(江)씨. 사후에는 매화고납(梅花古衲)이라 불렸다. 안후이성[安徽省] 시현[歙縣] 출생. 명나라의 제생(諸生)이었으나, 명이 멸망한 후(일설에는 어머니의 사후)에 출가하여 그림에 전념한 유민화가(遺民畫家)이다. 산수화에 능하였으며 처음에는 황공망(黃公望)의 그림을 배웠고, 만년에는 예찬(倪瓚)을 본받아 독자적인 경지를 열었다. 그의 청랭(淸冷)한 화풍은 예찬의 아취에 필적하는 것이라 하여 칭송받았다. 고향인 황산(黃山)을 사랑하여 거기서 가까운 제운산(齊雲山)에 살며 황산의 송석(松石)을 즐겨 그렸으나 함부로 화필(畫筆)을 손에 잡지는 않았다. 결벽섬세(潔癖纖細)가 지나쳐 비약적인 전개는 볼 수 없으나 당시의 문인화단에서는 청량제적(淸涼劑的)인 인물이었다.

56) 이름 개현(豈賢). 자 반천(半千)·야유(野遺). 호 시장인(柴丈人)·곤산인(崑山人)·반묘(半畝). 장쑤성[江蘇省] 곤산[崑山] 출생. 금릉(金陵)에 옮겨 살며 시문서화(詩文書畫)의 생활을 함으로써 금릉팔가(金陵八家)의 우두머리가 되었다.

고독하고 개성적인 성격의 소유자이며, 명암이 뚜렷하고 기괴한 박력이 있는 것으로 보아 서양화법의 영향을 받은 화풍으로 여겨진다. 그러한 화풍 속에 불가사의한 정감이 감도는 것은 명조유민(明朝遺民)의 의식이 깔려 있는 소치로 여겨진다. 저서로 《화결(畫訣)》 《공반천화법책(龔半千畫法冊)》 《향초당집(香草堂集)》이 있다.

57) 자 원진(元鎮). 호 운림(雲林)·정명거사(淨名居士)·운림산인(雲林散人)·무주암주(無住菴主). 장쑤성[江蘇省] 우시[無錫] 출생. 오진(吳鎮)·황공망(黃公望)·왕몽(王蒙) 등과 원말 4대가의 한 사람으로 알려졌으며 세상 일에 어두워 예우(倪迂)라 불렸고 갖가지 일화를 남겼다. 살림이 넉넉하여 고서화·고기물(古器物) 등을 모아 풍류적인 은둔생활을 하였다. 명나라 초에 조정의 부름을 받았으나 벼슬길에 나가지 않고, 은일과 방랑 속에 평생을 보냈다. 지나칠 정도로 결벽한 인품으로 자연·학문·예술을 사랑하고, 선종(禪宗)·도교(道敎)사상의 영향이 작품에도 반영되어 간결한 필법 속에 높은 풍운(風韻)을 느끼게 한다. 형호(荆浩)·관동(關同)을 비롯하여, 특히 동원(董源)과 미불(米芾)의 필법을 배워 구도와 묘법에 독특한 간원(簡遠)함을 가미하였다. ‘예(倪)의 간원(簡遠)’이라는 평을 받았듯이 예찬은 4대가 중에서도 풍운 제1이라 칭하여지며, 형태에 구애되지 않는 공활(空闊)하고 소조(蕭條)한 정취는 후세의 문인화에 큰 영향을 끼쳤다. 추림죽석산수(秋林竹石山水)를 즐겨 제재로 하였으며, 《어장추제도(漁莊

인 순수한 분위기를 내뿜고, 허약한듯하면서도 매우 견고한 감각적인 건필 산수화를 그려 자신의 고요한 내적정서를 서정적으로 표현하였다.<냉운도峪韻圖>(圖6) 이와는 달리 남경의 화가인 공현은 명이 망한 뒤 정적政敵과 개인적인 불안으로 인하여 괴로워하며 수년간 방랑한 듯하다. 취리히의 리이트버그 박물관에 소장되어 있는 그의 작품은 황량하고 패쇄적으로 보이는 산수화<천암만학도千巖萬壑圖>(圖7)는 마치 아무 생명체도 살지 않는 듯 정적에 쌓여 있는 듯하다. 그의 작품은 동기창의 표현적인 변형에 신세를 지고 있지만, 기법적인 면 보다는 심미적 표현에 더 중점을 두어야 할 것 같다. 만주족에게 빼앗긴 고향과 문자 그대로 돌아갈 곳 없는 자신의 감정이 상징적으로 처리되어 있기 때문이다.

이러한 거장들은 분명히 개성주의였지만, 이들이 자리매김 한 것은 홍인과 공현에 의해서가 아니라 청대 초기 미술을 지배했던 세 명의 위대한 화가들에 의해서 이루어 졌다.

그들은 바로 석계(石谿:???)<sup>58</sup>, 석도(石濤:1641~?)<sup>59</sup>, 본 논문에서 다루고 있는 주담朱耷 팔대산인八大山人인 것이다.<sup>60</sup>

秋霧圖》 《산수도》(1362) 《사자림도권(獅子林圖卷)》(1373) 등의 작품이 남아 있다. 시인으로서의 원말의 농려섬교(濃麗纖巧)한 시풍에 물들지 않고, 소탈하고 꾸밈없는 시를 지었으며, 현재 시집 《청비각집(淸閤閣集)》 12권이 남아 있다.

58) 자는 석계·개구(介丘), 호는 백독(白禿)이며, 후난성[湖南省] 창더[常德]에서 출생했다. 스스로 잔도인(殘道人)·석도인(石道人) 등으로도 칭하였다. 속성 유씨(劉氏)이나 어머니의 죽음을 계기로 출가하여 곤잔(鬮殘)이라 하였다. 남경 부근에 있는 우수사(牛首寺)에서 지냈다. 남종화가의 두 거장인 석도(石濤)·팔대산인(八代山人:주담)과 비교하여 불도수행은 앞섰으나 화풍은 그들 만큼 독창적·개성적인 점이 적고, 옛 것을 많이 모방하였다. 세교(細巧)하지만, 황자구(黃子久:黃公望)의 영향이 현저하다.

59) 자 석도, 호 대적자(大滌子)·고과화상(苦瓜和尚)·청상진인(淸湘陳人). 본래의 이름은 주약극(朱若極)이라고 하나 확실하지 않으며, 법명은 도제(道濟)이다. 광시성[廣西省] 구이린[桂林] 사람이며, 명(明)나라 종실 출신이다. 어렸을 때부터 쉬안청[宣城]·난징[南京] 등 강남 각지를 떠돌아다니며 선(禪)을 닦고, 명나라가 망하자 중이 되었다. 매청(梅淸), 정수(程邃), 공현(龔賢) 등의 문인화가 및 오파(吳派)의 왕원기(王原祁) 등과 사귀어 서로 영향을 주고받았으며 1693년 양저우[揚州]에 정착하여 초당을 짓고 만년을 보냈다. 화조(花鳥)와 사군자도 잘 그렸으나, 산수화에 뛰어나 천변만화의 필치로 종전의 방법에 구애되지 않는 자유롭고 주관적인 문인화를 그렸다. 팔대산인(八大山人)인 주담(朱耷)과 석계(石溪), 홍인(弘仁) 등과 더불어 4대 명승으로 불리며, 후에 양저우파[揚州派] 화가들에게 큰 영향을 끼친 청나라 문인화의 대표적 화가이다. 대표작에 《황산도권(黃山圖券)》 《황산팔승화책(黃山八勝畫冊)》 《여산관폭도(廬山觀瀑圖)》 등이 있다.

60) Michael Sullivan/한정희, 최성은 역/중국미술사 지식산업사/1992 p229에서 재인용p223~232 참조

팔대산인 또한 많은 지식인들과 마찬가지로 유민을 자칭하였다.  
팔대산인의 첫 번째 작품으로 알려지고 있는 수박그림(圖8)의 제발을 살펴  
보면 그의 심경이 잘 들어나 있다.

“和盤拓出大西瓜, 眼里无端浪沙. 寄語士人休浪笑, 拔開荒草事丘麻.”  
“쟁반 째 내 놓은 큰 수박, 눈앞에 모래가 잔뜩 묻었구나. 전하노니 선비들은 함부로 비웃  
지들 마소. 황무지 개간하고 언덕에 삼밭 가꾸을”

팔대산인이 선택한 삶의 방식은 황무지를 개간해 양식을 심는 한이 있더라도  
청의 녹봉을 받지 않겠다는 의지를 나타내고 있다. 이렇듯 유민으로 자  
칭하여 자신을 세상의 사람들의 눈으로부터 벗어나게 하는 것이었다. 집안  
과 국가가 쓰러져 가는 과정에서 겪은 아픔을 예술이라는 형식으로 표현하  
면서 새로운 왕조에 대한 저항 의지를 불태웠고, 감정이나 의지를 표현할  
때도 시나 술, 그리고 서화라는 수단을 통해서만 했고 말로는 일체 표현하  
지 않았다고 한다. 생전에 그를 어렵사리 만났던 소장형이 <<팔대산인전八  
大山人傳>>에서 그의 삶에 대해 기록한 것을 보면, 그는 친구들을 만나면  
시대에 대한 울분을 말로는 차마 내뱉지 못하고 통곡을 하거나 어떤 때는  
큰소리로 웃으며 미친 듯이 소리를 지르기도 했다고 한다. 이런 행동은 허  
위라기보다 억눌린 감정을 나름대로 밖으로 드러내고자 했던 것이다. 그의  
시詩, 서書, 화畵는 그가 처한 상황에 대한 고민의 표출로서 온갖 울분을 토해  
내는 탈출구였다. 따라서 이런 그의 행동과 예술에 대한 표현 방식이 남들  
과 같을 수는 없는 것이다. 그의 내면세계는 그가 처한 시대적 상황과 밀접  
한 관련을 맺고 있으며, 이러한 점이 그의 그림에도 확연히 드러나고 있다.

### 3. 사상적 배경

동양회화의 사상적 배경은 동양의 특유한 철학에 그 기초를 두고 있다. 동양 철학 사상은 유교儒敎, 도교道敎, 불교佛敎의 세 가지 주류로 구분할 수 있는데 그 중 불교의 교리 속에 있는 선종사상은 동양화 발전에 많은 영향을 주었다. 그것이 곧 문인화文人畵를 영생永生 시키는 근본이라 할 수 있다.<sup>61)</sup>

팔대산인八大山人에게 있어 회화는 심기를 표현하는 수단이었으며, 이것은 그의 예술적인 수양과 선심禪心의 결합으로 이룩된 것이다. 그의 회화에는 내면세계의 표출이 뚜렷한데, 자신의 내면세계를 외부대상을 빌어 표현하였다. 그러한 면에서 팔대산인의 회화는 정신세계의 표현을 중시하는 선종화禪宗畵의 범주에 속한다 할 수 있겠다.

선종화는 깊은 자연의 관조로 대상의 본질本質을 깨달아서 마음을 따라 천지만물의 이법을 표현해 낸, 정신의 깊이를 드러내는 그림이다. 이것은 바로 화가 자신의 정신을 표현해 내는 것을 최고의 목표로 해서, 대상을 통한 사실寫實을 기반으로 하여 사의寫意를 표현함이 중요하였다. 여기에서 사실寫實이란 서양에서 의미하는 객관적인 사실寫實이 아니라, 지속적인 관찰과 사생으로 물성을 파악하여 대상의 내적內的 외적外的인 실상을 계속 구현해 나가는 것을 뜻한다. 마음의 눈으로 대상의 본질本質을 파악 하려는 이러한 사실을 바탕으로 해서 화가의 정신을 표현해 내는 것을 이르는 것이다. 이와 같이 팔대산인八大산인의 회화는 정신세계의 표현을 중시하는 선종화 특성을 가지고 있다. 그에게는 특히 내면세계의 표출이 뚜렷한데, 그는 그 자신의 내면세계를 외부대상을 빌어 표현하였기 때문이다.

그의 내면세계는 그가 처한 시대적 상황과 밀접한 관계를 맺고 있으며, 이러한 점이 그의 그림에도 확연히 드러나고 있다.<sup>62)</sup>

61) 김종태/동양회화사상/일지사/1993 p84

주답의 소재 대부분이 일상생활에서 쉽게 볼 수 있는 사물들이고, 그림의 제발에는 때로 민간에 전해져 내려오는 이야기를 빌려 당시 상황을 풍자하고 있다. 즉, 그림에 묘사되어 있는 것은 화금수어花禽獸魚와 산수수목山水樹木이지만, 이는 결국 팔대산인 자신을 대변하고 있다.

이러한 예로 1692년에 그린 연방소조도축蓮房小鳥圖軸(圖9)을 들 수 있으며 이 작품에서 볼 수 있는 '천심구조자天心鷗鳥茲'와 '섭사涉事'같은 제발을 통하여 자신의 내면을 간접적으로 나타내고 있다. 살펴보면 다음과 같다.

<천심구조자天心鷗鳥茲는 열자列子の 황제편皇帝篇에 나오는 해옹호구海翁好鷗의 일화를 나타내는 것으로, 바닷가의 어부가 갈매기와 친하여 항상 그의 주변에는 많은 갈매기가 있는 것을 본 그의 아버지가 갈매기를 잡아서 키워 보라는 말을 한 뒤 이를 행하려 바닷가로 나온 어부의 주변엔 더 이상 갈매기가 모이지 않았다는 일화이다.>

팔대산인은 이 글귀를 통해 흉중胸中の 느낌을 솔직하게 표현하기 위해서는 특정한 목적을 떠나 자연의 본성을 지녀야 한다는 의미를 말한 것이다. 또한 섭사涉事라는 화제가 암시하는 것은 몰아沒我, 법열法悅의 경지에 이른 것처럼 더 이상의 인간사나 사물에 대한 광범위하고 난해한 은유에는 마음을 두지 않고 말을 넘어서서 자신이 체험하고 느낀 것을 소리 없는 예술적 언어로 표현하는 단계로 전환했다는 느낌을 갖게 한다. 이는 불가佛家에서 말하는 깨달음의 불전언생不傳言牲과 통한다고 생각된다.<sup>63)</sup>

“지금껏 길게 뺏은 덩굴을 노래했지만, 열매 익으면 향기도 저절로 퍼지는 법. 주인은 누런 잎마저 떨어졌지만, 마음껏 심인心印<sup>64)</sup>을 서방정토에 더하리.”

62) 최경희/창조활동에 있어서 무의식적인 요소의 관여에 대한 연구 -Joan Miro와 八大山人을 中心으로/석사학위논문/부산대학교대학원/1987/p55~56

63) 신훈辛勳. 八大山人의 작품과 후대에 미친 영향, 弘益大學校 美術史學科 東洋美術史傳攻 석사논문2002 pp13~14

64) 선불교에서 문자나 언어에 의하지 아니한 부처 내심의 실증을 말한다.

“나뉘지 않는 하나도 없고, 두 개가 아닌 두 개도 없다.

서강의 물을 다 마시면, 그때 말할 수 있으리.”<sup>65)</sup>

선종의 전법형식傳法形式이 직관적으로 사자상승師資相承되기 때문에 그 정신적 체험의 경지를 직관적 시각의 세계로 표현하여 전법의 수단으로 그려지기 시작하였다. 선종은 어려운 불경에 의지하지 않고 이심전심以心傳心の 묘법으로 좌선坐禪에 의해 깨달음을 얻는 종교이다. 따라서 이러한 정신적인 체험의 경지를 직관적인 시각의 세계로 표현하여 전법하기 위한 수단으로 그려지기 시작하였다.

사의정신寫意精神은 결국 작가가 대상의 성질과 뜻을 받아들인 후 자신의 마음에 비친 본질本質을 표현하는 것이라 할 수 있을 것이니 본질을 찾는 선禪과 많은 점에서 일치한다. 특히 북종화와는 달리 외형에 얽매이기보다 남종화 즉, 문인화는 이와 같이 자유로운 심상의 표현에 중점을 두어서 자연히 사의적 표현법을 사용하게 되었고 가장 개성적이며 독창적인 방법으로 주관적 자아를 표현하였다.<sup>66)</sup> 이와 같이 고도의 인격수양과 개인적 체험을 중시한 문인화의 화도는 선에 있어서의 여행과정과 개인적 체험 및 경험에 일치하는 것이다. 이렇게 볼 때 선가禪家の 깨달음과 동양회화의 기본정신인 사의정신은 그 대상과 과정에 있어서 고도의 정신성이 요구된다는 점에서 일맥상통一脈相通 한다고 할 수 있다. 이것은 화도의 사의정신이 근본적으로 깨달음을 선결조건先決條件으로 하기 때문이다. 팔대산인이 그린 화훼, 영모화를 살펴보면 농담의 변조變調나 목적墨跡은 필요 이상의 어떤 것도 그리지 않는 일기逸氣의 간결성簡潔性を 지니는데 암시적인 감정을 불러일으킨다. 산수화 역시 직관적 판단에 의해 농담의 큰 변화 없이 그려진 필선, 목적, 여백 등은 청아清雅의 의경을 쏟아내는데 이것은 선가사상의 개념이

65) 팔대산인이 양주 방온거사의 전고를 인용하여 제발을 씌. 방온거사가 마조 도일선사를 참배했을 때, “우주 만물과 짝할 수 없는 사람은 어떤 사람입니까?”라고 묻자 마조선사가 “네가 한입에 서강의 물을 모두 마시면 그때 말하겠다.”라고 답하였다. 저우스편/pp139~140

66) 조병완/선사상과 회화선사상과 회화/석사학위 논문/ 홍익대학교/1988 pp35~36

배여 있는 것임을 알 수 있다.

그가 처한 시대적 상황과 밀접한 관계를 맺고 있으며, 이러한 선사상은 팔대산인이 선승으로 있으면서 자연스럽게 접할 수 있는 것이었고, 그는 고도의 인격수양과 개인적 체험은 그의 내면세계에 영향을 받았을 것이다.

팔대산인은 장자의 태변蛻變<sup>67</sup>철학에도 흥미를 보이고 있음을 알 수 있는데, 이는 <어조도권魚鳥圖卷>(圖3)의 제발에 근거하여 추측할 수 있다.

“東海之魚善化, 其一曰黃雀, 秋月爲雀, 冬化入海爲魚.

其一曰青鳩, 夏花爲鳩, 余月復入海爲魚.”

“동해의 물고기는 잘 변하는데 그 중 하나를 피꼬리라고 한다. 이 새는 가을이 되면 참새가 되고 겨울이 되면 바다로 들어가 물고기가 된다. 다른 하나는 청 비둘기라고 하는데 여름이 되면 비둘기가 되고 나중에는 다시 바다로 들어가 물고기가 된다.”

“凡魚之雀 皆以肫 以此 延知漆園吏之 所謂化爲鵬”

“물고기로 변하는 참새는 모두 조류의 위를 가지고 있는데, 이것은 장자의 말처럼, 곤새가 붕어가 된다는 것을 증명 해준다.”

여기에는 나오는 ‘化’란 천지 자연自然이 만물萬物을 생육生育하는 작용作用. 천지의 운용·변화變化의 법칙法則으로 해석할 수 있다. 팔대산인의 일생에 비추어 보았을 때 그가 ‘태변철학’에 점점 관심을 갖게 된 것이 하등이상하지 않다. 팔대산인은 평생에 걸쳐 운명적인 전기를 여러 번 겪었으므로, 1693년에 운명적인 경험을 회고하면서 자신을 물고기로 변한 참새에 비유한 것은 다소 과장된 면이 있긴 하지만 결코 부적절한 표현은 아니라고 생각된다.<sup>68)</sup>

67) 뜻풀이-(사람·사물이) 변화하다. 탈바꿈하다.

68) 반종화班宗華/저우스편/pp92~93 에서 재인용

### III. 팔대산인 작품 세계

팔대산인의 그림을 시기에 따라 발전해 가는 단계를 보면 크게 初, 中, 晩 세 시기로 나눌 수 있다. 초기의 작품은 이미 찾아보기가 힘들고 34세 때 그린 현존하는 최초의 작품집으로 전계사생책傳槩寫生冊과 41세때 그림 목화권墨畫卷을 들 수 있다. 중기中期의 작품은 비교적 많이 전해지고 있는데 59세 이전의 작품들은 전계傳槩, 개산개산, 인옥人屋, 려驢, 려옥驢屋등으로 수결手決 되어있다. 그러나 현재까지 가장 많이 남아 있는 것은 만년晩年の 작품들 이다.(59세에서 80세 사이에 그린 작품) 이 시기의 작품에는 모두 ‘八大山人’ 네 글자로 수결하였는데 (手決한 ‘八’자의 형식에 따라 두 시기로 구분할 구 있다. 대개 59세에서 69세 사이에는 ‘八’자를 ‘><’형으로 썼고, 69세에서 80세 사이에는 ‘八’형으로 썼다.) 가장 성숙하고 창조성이 풍부한 그림들은 거의 이 시기에 그려졌다. ‘八大山人’의 명성이 날이 갈수록 더 널리 알려짐에 따라 사람들에게 친숙해졌고 소장자들도 더욱 늘어났다. 그의 중기 작품은 필묵筆墨이 비교적 거칠고 자유분방 하며, 만년의 작품은 내면에 함축된 뜻이 풍부하여 서법書法에도 많은 변화가 있는데 이는 그의 생활, 사상, 감정 및 예술적 기술과 힘의 발전과정과 밀접한 관계가 있다.<sup>69)</sup>

---

69) 리단李旦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p15

## 1. 팔대산인 작품연구

### 1) 화조화 花鳥畫

본래 화조화 花鳥畫는 중국 회화사상 繪畫思想 산수화 山水畫와 함께 전통적으로 발전해 왔다. 그러나 산수화에 비하여 매우 소극적이었다고 할 수 있는데, 그것은 일부 사대부들만이 즐긴 화조화가 대중적이지 못했기 때문이다. 그러나 이와 같은 화조화는 그 관념상의 차별감이 지나치게 많아서, 인간 생활과 매우 밀접한 관계가 있었다. 또 회화 繪畫를 완성하는 데 있어서 주관적인 감정을 표현하려면 마땅히 그 대상에 대한 객관적인 사생 寫生이 중요하다는 것을 인식하였다. 이와 같은 사정 속에서 몇 차례의 시련을 겪으면서 회화사상 繪畫思想에 있어 화조화에 대한 인식이 자연히 부흥되고 또 꾸준히 계속되는 몇몇 화가들의 노력으로 화조화의 지위는 점점 고조되어 청초에 와서는 결정적인 지위를 차지하게 되었다. 이와 같은 화조화의 지위 향상은 바꾸어 말하면, 인간의 이상 理想 혹은 인간의 이념의 표현으로 지향된 것이고 산수화 같은 감정을 자각 自覺한 것이다. 이것은 곧 화조화가 예술상의 임무를 달성하였다는 뜻이고 이로써 회화의 세계는 이미 광대해 졌다는 것을 알 수 있다. 회화기법상 繪畫技法上에 있어서 몰골 沒骨 화조화법은 매우 일찍이 통달하였으나 이때에 와서 더욱 발달하였다. 이 발달된 화조화법이 다시 운격 惲格이 새로운 창작법을 가상 加上하여, 곧 사생의 새로운 의미를 더욱 부활시켰으며, 이를 재인식 시켜 그 중요성을 강조하였다. 그리하여 운격은 화조화를 완전히 산수화와 같은 숭고한 지위로 부상시켰다.<sup>70)</sup>

팔대산인이 화훼류, 새, 물고기, 동물 등을 그린 화훼, 영모화를 보면 대략 51종류의 화훼류 花卉類와 21 종류의 금조류 禽鳥類 그리고 여러 종류의 물고

70) 김종태/중국회화사/일지사/1976 pp312~313 참조

기와 동물들을 그렸음을 알 수 있다. 현존작품을 근거로 볼 때 새우와 게 그리고 토끼는 1684년 이후에는 그리지 않은 것으로 생각되며 쥐는 1694년 안만첩安晩帖에서 단 한번, 고양이는 1684년의 작품에서 최초로 볼 수 있다. 사슴이나 거위, 독수리, 두루미 등의 대형 동물과 금조류는 1690년대 후반 이후부터 그렸으며 소나무는 1659년부터 1702년까지 이 시기동안 많은 작품으로 그려졌다.<sup>71)</sup>

팔대산인의 화조화는 서위(徐渭:1521~1593)<sup>72)</sup>의 영향을 가장 많이 받은 것으로 알려져 있는데, 그 중에 석류石榴는 화첩에서 제재로 사용한 바 있다.

팔대산인의 <<전계사생책>> 일곱 번째 엽 圖10)과 서위의 <잡화도권雜花圖卷> 가운데 석류를 그린 것 圖11)과 구도와 형태의 유사성을 볼 수 있다. 하지만 서위의 그림은 석류의 씨앗부분만을 윤곽선을 사용해서 그려진 반면, 팔대산인의 그림은 가지와 잎, 과실, 씨앗 등 하나의 개체가 만나는 부분마다 먹을 사용한 부분과 윤곽선만을 그린 부분이 묵백墨白의 대조를 보임으로써 음陰과 양陽의 대비에 중점을 두었다는 점에서 서위의 그림과 차이를 보인다. 이 작품은 절지구도를 사용함에 따라 큰 가지가 화면의 중앙에 배치되어 있으며, 열매는 사각형의 형태로 표현 되었는데 작은 가지는 화면의 가장자리에 배치되고 열매는 둥근 형태로 표현되어 있어 방형과 원형이 균형을 이루도록 그려져 있다. 힘찬 필선의 가지와 예리하게 외곽선을 처리한 잎은, 부드럽고 어둡게 표현한 석류의 열매와 대조를 이루고 있다.<sup>73)</sup>

특히, 팔대산인의 하화도荷花圖는 전시대의 작가들이 그린 것과는 다른 특

71) Fangyu Wang and Richard M. Barnhart의 공저/앞의 책/P66

72) 자(字) 문장(文長), 호 청등(靑藤)·천지(天池). 저장성[浙江省] 산인현[山陰縣] 출생. 장년기에 한 번 저장성 총독의 막객(幕客)이 되었던 것을 최후로 향리에 은퇴하였다. 시·서·화에 각각 일가를 이루는 천재적인 문인으로, 특히 희곡 《사성원(四聲猿)》의 명작을 발표하여 저명하다. 자기의 독창성을 중시하여 명나라 초기에 문단을 풍미했던 의고파(擬古派)의 모방을 조소하였는데, 사후 그 개성적인 시풍은 공안파(公安派)인 원굉도(袁宏道)를 경탄시켰을 정도였다. 저서 《서문장 전집(徐文長全集)》(30권)이 명·청나라 문단에 끼친 영향은 매우 크다.

73) Fangyu Wang and Richard M. Barnhart의 공저/앞의 책/P55

정을 보인다. 이 후의 화가들에게 구도나 필법 등에서도 가장 많은 영향을 미친 제재라 할 수 있다. 荷花는 팔대산인에게 있어 지속적이고도 특별한 의미가 있는 제재였는데 팔대산인의 초기 작품부터 화재畫材로 사용되었으며 그가 생을 마칠 때까지도 계속해서 관심을 집중했던 제재였다.<sup>74)</sup>

팔대산인의 하화도荷花圖는 구도에 있어서 화첩에 그리는 경우 화면의 한쪽 모서리에 연잎을 그리고 연의 줄기를 화면의 대각선으로 가로지르게 하는 구도를 자주 사용했다. 대각선 구도를 사용해서 그린 예로 <荷花冊> 가운데 다섯 번째 엽(圖12)을 들 수 있는데, 화면의 좌측에 전개傳擘라는 관서를 적은 것으로 볼 때 선승시기에 그린 작품임을 알 수 있다. 이 작품은 연꽃의 줄기가 화면의 좌측상단과 우측하단을 이어주는 구도를 사용해서 그린 것으로 우측하단의 연잎은 가는 필선으로 엽맥葉脈을 표현하며 잎의 뒷면을 그린 것이다. 팔대산인의 개성 있는 화풍이 정립된 이후의 작품에서 줄기의 움직임에 따라 유동적으로 보이는 화풍보다 고정된 듯한 느낌을 주며 가는 필선을 사용한 엽맥의 표현도 일반적인 형태에 가깝다. 하지만 초기작품에 해당되는 이 화첩에서고 이전시기의 서위의 <花卉圖卷>에서 볼 수 있는 연꽃(圖13)에 비하여 새로운 형태를 보이고 있음을 알 수 있다.<sup>75)</sup>

이렇듯 팔대산인이 하화도를 그리는 경우에 구도적인 측면을 보았을 때 굉장히 파격적인 공간운용을 하고 있는 것을 볼 수 있다.

팔대산인이 그린 <쌍도조>(圖14)와 같은 새나 그밖에 그의 그림<荷花水鳥圖軸>(圖15), <椿鹿圖>(圖16), <安晚帖>의 다섯 번째 열, 물고기 그림(圖17)에 나오는 동물들의 두 눈은 맑은 하늘을 향하고 있거나 아예 하늘을 외면한 듯 눈을 감고 있다. 이와 같은 표현은 보는 이의 마음을 착잡하게 하면서 고독감을 느끼게 한다. 작가의 사회적 분노와 청 왕조에 대한 증오, 가

74) Fangyu Wang and Richard M. Barnhart의 공저/앞의 책/pp74-75

75) 신흠辛勳/八大山人의 작품과 후대에 미친 영향/弘益大學校 美術史學科/東洋美術史傳攻/석사논문 /2002 p34

까운 사람들에 대한 그리움 등이 사물에 대한 객관적 관찰과 함께 어우러지면서 이런 느낌을 주는 작품이 탄생한 것이다. 그가 처한 국가적 상황과 개인적 체험, 그리고 깊은 고뇌는 그가 독자적인 화풍을 개척하는 밑거름이 되었다.

팔대산인의 그림에서 볼 수 있는 한 마리만 그려진 새와 한 송이만 그려진 꽃들을 단지 슬픔이나 불만으로 가득 차있어 보인다고 말 할 수만은 없다. 오히려 진지하기도 하고 익살스럽기도 한 모습이 세상의 모순에 무례하고도 기묘하게 저항하고 있는 듯 보이기도 하기 때문이다. 팔대산인은 도피와 유랑을 하며 느꼈던 혼란 속에서 고통과 소외감을 느끼기도 했지만 그림을 목회로 인식하여 즐거운 창작과정으로 보았던 동심을 지니고 있었으며 내면에 대한 깊은 통찰을 통해 예술에 대한 이상을 키워 나갔다.<sup>76)</sup>

팔대산인의 작품 가운데는 그가 정신적으로 위험한 고비를 겪고 있었다는 것을 알 수 있는 작품이 많다.<sup>77)</sup> 팔대산인의 작품에 나타나는 새, 물고기 동물들은 강한 자의식에 의해 자신을 둘러싸고 있는 주변 환경에 대해 의심으로 가득 차 있어 보이며 때로는 1684년에 그린 <잡화책雜畫冊> 가운데 여섯 번째 엽에서 토끼를 그린 그림(圖18)에서 보이는 것처럼 심한 왜곡에 의해 기형에 가까운 형태로 묘사되기도 한다. 팔대산인은 사물을 기형적으로 그리는 방법 외에도 표정을 통해서 자신의 심정을 드러내기도 하였는데, 이것은 1694년에 그린 <안만첩安晩帖> 가운데 여덟 번째 엽(圖19)과 열 번째 엽(圖20)에서 볼 수 있다. 두 작품 가운데 팔가조八哥鳥는 잠을 자고 있거나 혹은 쉬고 있는 자세로 표현되어 있는데 날고자 하는 욕망을 전혀 볼 수 없

76) Wen Fong/앞의 논문/pp15~16

77) 팔대산인의 정신적인 분열증세에 대해 그림을 통해서 연구한 논문으로 James Cahill/"The Madness' in Bada Shanren's Painting."Aija Bunka Kenkyu, no.17(Tokyo:International Christian University,1989)pp119~143 참고. James Cahill은 팔대산인인 정신분열에 대해서 그림 속 사물을 형태와 이미지로 장을 나누어 서술했는데 서위의 그림에 비해서 팔대산인의 그림은 이성에 의해서 내면의 충동이 억제된 느낌을 준다고 분석했다./신훈/p14 재인용

으며, 메추리는 의심에 찬 표정으로 자신들의 머리 위로 있는 절벽을 주시하고 있다.<sup>78)</sup>

팔대산인의 작품 중 가장 저명하다고 알려진 공작도축孔雀圖軸(圖21)은 그 의미가 시사하는 바가 크기 때문이다. 공작도축의 그림에는 다음과 같이 써 송락을 울지도 웃지도 못하게 만들었다.

“孔雀名花雨竹屏，竹梢強半墨生成，如何了得論三耳，恰是逢春生二更”

“아리따운 공작孔雀, 우죽雨竹으로 만든 병풍  
대나무를 억지로 쪼개면 먹이 생기네.  
어떻게 이해해야 삼이三耳를 말할 수 있는가?  
마침 봄을 맞기 위해 이경二更까지 앉아 있구나.”<sup>79)</sup>

이 그림이 저명하다고 하는 이유는 이를 중국 풍자화의 시조라고도 평하는 사람이 있기 때문이다. 공작도는 청淸왕조와 통치자에게 항복한 절조 없는 신하를 풍자하고 모질게 꾸짖기 위한 것이다. 본래 공작은 대단이 아름다운 새인데 오히려 그림에서는 두 마리 공작을 아주 추악하게 그려 놓았고, 뒷부분에는 세 가닥의 망가진 뽕지만을 그려 놓았다. 이는 머리에 쓰는 삼안 화령三眼花翎모자로 청淸나라 조정을 위해 충성을 다하는 관리들이 아직 날이 밝지 않은 이경二更의 시간에도 공손이 주인을 기다리는 것처럼 황제를 영접하는 것을 상징한 것이다. 그러나 그들은 기초가 불안한 반석 위에 서 있으니 대단히 불안정하며, 이는 청조淸朝의 통치가 완전하지 못하다는 것을 상징하고, 또한 ‘三耳’라는 문구로써 그들을 형용하고 있다. ‘삼이三耳’는 즉, <<공총자孔叢子.공손룡편公孫龍篇<sup>80)</sup>>>에서 말한 ‘장삼이藏三耳’라는 노비가 있었다. 보통 사람들은 귀가 두 개면 충분하지만 노비는 귀가 세 개 있

78) James Cahill/위의 논문/p128 신훈/p15 재인용

79) 저우스 편/서은숙 역/팔대산인八大山人/도서출판 창해/2005/ppp268~269

80) 공자의 8대손 공부가 퍼냈다고 하지만 후세 사람의 위작으로 보는 책이다.

어야 비로소 주인의 의사를 세심하게 이해할 수 있고, 그래야 주인을 공손하게 섬길 수 있다는 것이다. 이렇듯 이 시와 그림이 긴밀하게 결합하여 왕실에 아부하며 부귀영화를 누리는 관료들의 추태를 은밀하고 밀도 있게 풍자하였기 때문이다.<sup>81)</sup>

## 2) 산수화

팔대산인의 산수화는 동기창의 화풍을 통해 이전시기의 화풍을 배운 것으로서 직접적으로는 동기창의 영향을 가장 많이 받았다고 할 수 있는데, 오대 이후 동원董源, 거연巨然, 미불米芾, 예찬倪瓚, 황공망黃公望등 동기창이 남북종설南北宗說에서 남종화가南宗畫家로 분류한 바 있는 이전시기의 화가들로부터 이어져 내려온 강남산수화의 풍격을 이어 나갔다.<sup>82)</sup>

팔대산인은 산수화에 있어 필묵과 자연경물을 엄격하게 구분하여 필묵의 중점을 둔 동기창의 화풍을 계승하고 발전 시켰다고 할 수 있다. 팔대산인이 동기창으로부터 받은 특징은 <山水圖軸>(圖22)를 통해 볼 수 있는데, 전경의 나무가 강을 가로질러 중경과 연결되어 있으며 중경 좌측부분의 하암河巖은 절단한 듯한 형태로 단면을 보이는데 강물을 기중으로 중경 이상의 산석은 피마준披麻皴과 농묵濃墨을 중첩시켜서 명암을 주는 방법으로 그렸다. 화면 상단을 행해 유기적으로 괴체를 쌓아올리며 원경의 산을 표현한 것은 허공에 떠 있는 듯 한 평면감을 보이는 것으로 동기창의 영향을 찾아볼 수 있다. 특히 이 작품의 상단에서 보이는 추상적인 산의 형태는 각 괴체가 구분되는 부분에 흰 띠와 같은 여백을 넣어서 표현한 것으로 동기창의 <建溪山水圖>(圖23)의 산의 형태와 매우 흡사하다.

팔대산인의 산수화에 있어서 1681년에서 1684년까지의 시기는 '방傲'이라는

81) 리단李旦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p12

82) 신흘辛勳/八大山人의 작품과 후대에 미친 영향/弘益大學校 美術史學科/東洋美術史傳攻/석사논문 /2002 p10

개념으로 요약할 수 있는 시기인데, 팔대산인은 새로운 화풍을 모색하는 수단으로 방倣을 택한 것이다. 팔대산인은 방倣을 통하여 變을 거쳐 독자적인 화풍을 정립 하였다. 이는 동기창으로부터 영향을 받은 것인데. 산수화를 그리는데 있어서 근간으로 삼았던 화법이였다. 팔대산인은 이전시기의 화가들의 작품을 방하는 것에 대해 자신의 견해를 <산수도축山水圖軸>의 제발에서 심주沈周와 남영藍瑛을 예를 들어 밝힌 바 있다.

“倪迂禪畫, 稱得上品上, 迨至吳會, 石田倣之爲石田, 田叔仿之爲田叔, 何處過倪迂耶. 每見石田題畫諸詩, 千倪頗傾倒, 而其必不可, 仿者与山人之迂一也.”

“예찬倪瓚의 그림에는 선미禪味가 있으니 상품上品가운데 상으로 치는 것으로서 오판에 미쳐 석전石田이 예찬倪瓚을 방했으나 화풍은 석전石田의 것이며 田叔(藍瑛)또한 예찬을 방했으나 화풍은 전숙의 것이니 어느 곳에 예찬倪瓚의 흔적이 있는가! 석전石田의 여러 제화시題 畫時를 볼 때마다 예찬倪瓚에게도 傾倒되어 있는 것을 볼 수 있지만 똑같이 모방할 수는 없는 것이니 나 또한 이와 같다.”<sup>83)</sup>

이러한 회화사상은 팔대산인이 그림을 그리고 글을 쓰는 과정에서 특정한 서화가를 명기明記하여 방倣하는 작품에서도 개성 있는 필법과 구도를 통해 독자적인 화풍을 정립할 수 있었던 근간이 되었던 것 이라고 할 수 있다. 이와 같은 회화사상은 팔대산인에게 직접적 영향을 미친 동기창의 화론에서도 볼 수 있는 것인데, 방작倣作을 선행 시켰던 동기창은 작가가 ‘變’를 잘 하지 못하면 쓸모없는 쓰레기와 같다고 말함으로써 변화의 중요성을 강조한 바 있다. 그러나 이러한 변화는 작품의 일부에서 새로운 변화를 추구하는 형식이기 때문에 그림 전체가 새롭게 바뀌는 경우는 많지 않다고 할 수 있다. 이러한 관점에서 명,청대의 많은 방작倣作들을 보면 대개 작품 일부에

83) 신흠辛勳/八大山人의 작품과 후대에 미친 영향/弘益大學校 美術史學科/東洋美術史傳攻/석사논문 /2002 p21

서 작가가 생각하고 있던 고대화가들의 화풍을 살리려고 한 의도를 느낄 수 있다.<sup>84)</sup>

팔대산인은 기법적으로 동기창의 화법에 영향을 받았으나 화의畫意의 측면에서 볼 때 전시기에 걸쳐 예찬倪瓚의 화풍으로부터 받은 영향이 나타난다. 팔대산인의 <六君子圖軸>(圖24)과 예찬의 <六君子圖軸>(圖25) 비교해 보면 전체적으로 같은 구도를 사용했지만 팔대산인은 초점을 보다 좁게 잡았으며 원산을 시계방향으로 돌려서 중앙에 배치했다. 예찬의 그림에서는 강물에 의한 구분을 명확하게 볼 수 있지만 팔대산인의 그림은 안개에 의해 구분한 듯하다. 팔대산인은 화의畫意에 있어서 예찬을 후기의 산수화에서 전범典範으로 삼았음을 알 수 있는데, 그의 <서화첩書畫帖>가운데 세 번째엽(圖26)의 제발을 살펴보면 다음과 같다.

“倪迂作畫如，天駿騰空白雲出山田，無点塵俗氣，余口暇日寫此。”

“예찬倪瓚이 그린 그림은 천마가 하늘을 오르는 듯하며 희 구름이 산봉우리에서 피어오르는 듯하다. 세속의 티끌은 단 한 점도 볼 수 없으니 한가로운 날, 내가 이를 사寫 한다.”

작품의 하단에 그린 빈 정자는 예찬의 작품에서 볼 수 있는 부분적인 요소이다. 이 화첩의 그림은 전체적으로 예찬의 작품에서 느낄 수 있는 쓸쓸함과 적막한 분위기를 표현하고 있는데, 화첩의 좌측에는 제발만을 썼으며 우측은 건필을 사용해서 스케치 풍으로 그린 것이다. 이 화첩을 통해서 팔대산인이 간결하고 명료하면서도 사물의 핵심만을 포착해 내는 예찬의 정신을 작품에 담고자 지속적인 모색이 있었다는 것을 알 수 있다<sup>85)</sup>

84) 한정희韓正熙/중국회화사中國繪畫史에서의 복고주의復古主義/미술사학V/미술사학 연구회/1933:한국과 중국의 회화 관계성과 비교론/재수록(학교재 1999)

85) 원문은 Faugyu Wang and Richard M. Barnhart .p80/신훈辛勳/八大山人의 작품과 후대에 미친 영향/弘益大學校 美術史學科/東洋美術史傳攻석사논문/2002/p30 재인용

## 2. 팔대산인 작품의 특징

팔대산인의 회화에 나타나는 특징은 크게 세 가지로 요약 할 수 있다. 첫째, 사물을 통한 사의와 서정적인 표현, 둘째, 대상에 대한 철저한 관찰을 통한 변형, 셋째, 감필법을 들 수 있다.<sup>86)</sup>

첫째로, 사물을 통한 사의와 서정적인 표현을 들 수 있는데, 그의 그림들은 각기 특수한 진술을 하고 있는 것처럼 보인다.

불우한 시대적 상황에서 오는 고통이 그의 괴이한 기질과 결코 무관하지 않았듯이, 팔대산인에게 있어 회화는 그의 심상을 표현하는 수단이었다. 망국의 슬픔과 울분을 담아내어 자신의 울분을 화폭에 쏟아 내었으며, 귀족이나 관료들에게는 단 한 점의 그림을 주지 않음으로 청나라에 대한 소극적인 반항을 엿 볼 수도 있다. 팔대산인의 작품은 지극히 개인적인 감정에 충실함과 동시에 사회적인 저항의식도 포함 되어 있는 것이다.

일례로 그의 60여세때의 작품 어조도축魚鳥圖軸(圖27)을 살펴보면 팔대산인의 심리를 추정해 볼 수 있다.

“目盡南天日又斜，時人莫向此圖誇。是魚是雀兼鸚谷鳥，午飯晨鐘共若耶。”

“눈은 남쪽 하늘가를 바라보고 해는 서산마루에 걸렸으니 세상 사람들이 이 그림을 칭찬치 않는구나. 고기야! 작은새야! 구관조야! 점심같이 들고 새벽녘에 약야로 함께 가보자.”

이 작품에는 깊은 뜻이 함축되어 있는데, 당시 청 왕조 세력이 비록 이미 북에서 남에 이르기 까지 전국을 점거 했을 지라도 해가 서쪽으로 기울듯이 청 왕조도 언젠가는 망할 것이니 큰소리치지 말라는 의미가 함축되어 있다. 결국 때가 되면 그러한 물고기와 새처럼 몰래 숨어서 살고 있는 명나라 유민들을 데리고 와서 말을 배우는 앵무새나, 구관조가 말을 따라 하는 것처럼

86) 리단은 팔대산인의 화풍의 특징을 사의, 감필, 통변 세 가지로 요약하여 말하였다.

럼 모두 일어나 한무제가 약야에서 출병하여 동東의 월왕越王을 격파하고 한漢나라에 귀속시킨 것과 같이 청나라 통치자들을 완전히 몰아내자는 것이다.<sup>87)</sup>

또한 그의 첫 번째 산수화인 <승금탑원조도繩金塔遠眺圖>(圖28)의 제발을 살펴보면 다음과 같다.

“梅雨打繩金, 梅子落珠林.  
珠林受辛酸, 繩金歇征鞍.  
萋望耘耔, 准家瓜田里.  
大禪一粒粟, 可吸四(海)水.”

“매실은 주림珠林에 떨어지네.

상처 입은 주림, 승금에도 전란의 채찍질이 멈추었네.

우거진 잡초가 호미를 기다리는 곳, 그것은 누구의 수박밭인가.

대선大禪은 한 톨의 좁쌀일지언정, 사해의 물을 빨아들일 수 있다네.”

하지만 그림에는 승금탑이 없다. 승금탑은 바로 주담 그 자신을 암시하고 있으며 주림珠林은 명 왕조 주씨의 땅이 아닌 데가 없고, 이 세상은 옛 왕과 신하가 없는 곳이 없다. 그에게는 아무것도 없다. 다만 좁쌀 한 톨, 쌀 한 톨만큼이나 보잘 것이 없다. 그러나 그의 가슴은 탁 트여있다. 어느 누구도 제한 할 수 없고, 사해의 파도를 다 빨아들일 만큼 광활함을 갖추고 있다. 이것은 한 편의 글자 없는 문장이 되어 고난을 호소하는 한편, 자신의 심경을 묘사하고 있는 것이다.<sup>88)</sup>

이렇듯 팔대산인의 여러 작품에는 청에 대한 저항과 망국의 슬픔과 울분들이 여실히 드러나 있다.

87) 리단李旦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p11

88) 저우스 편/서은숙 역/팔대산인八大山人/도서출판 창해/2005/p241

더욱이 그는 수묵으로 사의를 묘사하기 좋아했기 때문에 그의 그림에서는 풍부한 감정적 우의를 지니고 있고 조형미를 띄고 있으면서 구체적인 상징성을 띄고 있다. 즉, 머리를 쳐들고 한 다리로 불안정하게 자세를 취하고 있는 기묘한 형태나, 하늘을 우러러 보며 과장되게 눈을 치켜뜨고 있는 모습은 어떤 대상에 대적하여 경계하는 것을 표현하고 심술궂게 상을 찌푸리고 있는 작은 모습의 새는 실제 동물세계에서 볼 수 있는 것보다 더욱 자신의 모습을 과시하여 표현하였다. 이런 것들을 미루어 보았을 때 팔대산인의 작품에 나타나는 모든 동물들은 각기 특별한 호소력을 담고 있다. 팔대산인의 작품에 나타나는 그러한 동물들은 의인화되어 표현되었고. 팔대산인 그 자신의 분신으로 표현 되거나, 청에 아부하는 관료들을 풍자하거나 할 때도 사용 되었다.

그의 수많은 그림 속에서 보이는, 보통 한 다리로 불안정하게 균형을 취하고 있는 기묘한 형태의 새들은 팔대산인에게 있어 어떤 특별한 의미를 지니고 있는 상징들처럼 보인다. 그가 그린 새들이나 물고기 그밖에 다른 생물들 중 몇몇은 네모꼴 또는 마름모꼴의 눈을 가지고 있는데, 거기에 특별한 의미가 있다고 상정하더라도 역시 이해하기는 쉽지 않다. 그는 때때로 그것들에게 인간적 속성을 부여한 듯 하며, 자신을 새나 물고기에 투영시킨 듯한 느낌을 받는다. 그의 그림에 나타난 까마귀나 물고기는 심술궂게 상을 찌그리고 있으며 그의 그림 <이조도二鳥圖>(圖29)에 있는 것 같은 작고 부풀린 듯, 한 몸집의 새들은 실제의 동물세계에서 볼 수 있는 것보다 더욱 자신自信과 자부自負를 과시하고 있다.<sup>89)</sup>

그렇다고 해서 팔대산인이 사생에 무감각했다는 뜻은 아니다. 그의 그림은 과장되고 은유적이긴 하지만, 오히려 그는 사생寫生, 사물이 가지는 본래의 특성을 깊게 연구하여 사의적寫意的인 자신만의 표현법으로 작업했다고 볼

89) James Cahill/조선미趙善美/중국회화사/열화당/2002 p184

수 있는 것이다. 팔대산인의 작품에 나타나는 특징 중 둘째로, 대상에 대한 철저한 관찰을 통한 변형을 들 수 있는 것이다.

이미 유실되어 우리는 그 작품을 볼 수 없지만 문헌의 기록을 통해 그의 뛰어난 관찰력으로 사생한 작품들을 짐작할 수 있다.

청말清末 <<조사승소수서화책趙似昇所收書畫冊>>의 기록에 의하면,

~“팔대산인의 그림 가운데 <군압횡피群鴨橫披>라는 지본紙本이 한 폭 있는데, 길이가 8m88cm가 넘고, 여기에는 오리가 그려져 있는데, 서 있는 것(立者), 먹이를 쪼아 먹고 있는 것(唼者), 울고 있는 것(鳴者), 다리를 구부리고 있는 것(拳者), 엎드려 있는 것(伏者). 부리를 날개 속에 파묻고 있는 것(喙千翼者), 머리가 날개에 가려 보이지 않는 것(首翼不見者), 눈을 지그시 감고 있는 것(目瞑若養神者), 발톱으로 머리를 긁고 있는 것(爪搔首者), 잠에서 막 깨어나려고 하는 것(眼將起者), 날개를 떠는 것(振羽者), 꼬리를 흔드는 것(搖尾者), 앞쪽을 빤히 쳐다보고 있는 것(顧者), 싸우고 있는 것(鬪者), 뒤돌아 보고 있는 것(反顧者), 목을 움츠리고 있는 것(縮項者), 부리로 깃털을 핥고 있는 것(嘴梳翎者), 부리로 발톱을 쪼고 있는 것(嘴剔距者), 몸이 반만 보이는 것(半身者), 무리 중에 머리 하나만 드러난 것(群中露一首者)등등~”<sup>90)</sup>

모두 70여 마리에 이른다고 하니, 팔대산인이 사물에 대한 관찰력으로 본질을 꿰뚫려는 노력이 있었다는 것도 알 수 있다.

붓과 화선지의 한계를 지켰던 팔대산인의 작품 제작행위에는 이를 반영이나 하듯이 즉발적이고 자발적인 표현이 돋보이고 있다. 그의 서투른 듯 빠른 필획의 움직임으로 대상의 형상을 자아내고 있는데, 이것은 대상의 본질을 깊게 파악하여 오랫동안 움츠렸던 내부의 마음에 따라 자유로이 구사한 것이다. 붓의 필획과 대상과 무의식의 흐름이 일체화된 것이라 할 수 있는 것이다.

사곤은 <서화소견록>에서 “화조를 그릴 때는 점염촉필點染數筆로 정성을 다했다”라고 평하고 있다. 팔대산인 회화의 최대 성과는 바로 화조입축花鳥立軸이었다. 그의 <조석도축鳥石圖軸>(圖30)과 <초죽도축蕉竹圖軸>(圖31),

90) 리단李旦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談/1995/p14

그리고 <<개산잡화책>>의 작품과 동일한 풍격의 그림은 모두 민첩하고 완곡한 활력과 기세가 있었다. 그는 더 이상 ‘형태를 그대로 본뜨는’데 얽매이지 않고, 내재한 ‘의미’를 창조하고 회화의 기세를 드러냄으로써 내면세계를 강렬하게 표현하였다.<sup>91)</sup>

그리고 셋째로, 감필법減筆法<sup>92)</sup>을 들 수 있는데. 정섭(鄭燮:1693-1765)<sup>93)</sup>은 팔대산인을 ‘純用減筆’이라고 극찬하였다. 이러한 내용은 <<鄭板橋集>>의 제발을 통해 찾아 볼 수 있다.

“~然八大名滿天下，石濤名不出吾揚州，何哉。

八代純用減筆，而石濤微茸耳。

且八大無二名人易記識，石濤弘濟，又曰清湘道人，

又曰苦瓜和，尚又曰大滌子，又曰瞿尊子，別號太多，翻成攪亂~。”

“~팔대산인의 이름은 널리 알려져 있지만 석도의 이름은 양주를 벗어나지 못했으니 이것은 어떤 이유에서 인가? 팔대산인은 감필법을 사용하지만 석도의 (화법은)미세하고 부드럽기 때문이다. 팔대산인은 한 가지 이름만을 사용해서 사람들의 기억에 용이 하지만 석도는 청상도인, 고과화상, 대적자, 활존자 등 별호가 대단히 많으며 바뀌 가면서 사용했으므로 (기억하기에)혼란스럽다.~”<sup>94)</sup>

정섭이 태어나던 당시 팔대산인은 만년의 나이였으므로 팔대산인이라는 호를 사용했다는 점에서 생각할 때 이 제발에서 말한 것과 같이 하나의 호만을 사용했기 때문에 사람들이 기억하기에 용이했으므로 이름이 널리 알려진 것이라고 생각한 듯하다. 하지만 이에 앞서 석도의 화법은 세밀하고 부드러

91) 저우스 편/서은숙 역/팔대산인八大山人/도서출판 창해/2005 p269

92) 운필을 최대한 절제하여 직관적인 내면을 표출.

93) 중국 청나라의 문인·화가·서예가. 자는 극유(克柔). 호는 판교(板橋). 양주 팔괴의 한 사람으로, 판직에서 물러난 후 시(詩)·서(書)·화(畫)로 세월을 보냈다. 특히 난란과 죽竹을 잘 그렸다.

94) 신흠辛勳/八大山人的 작품과 후대에 미친 영향/弘益大學校 美術史學科/東洋美術史傳攻/석사논문/2002 p16

운 반면 팔대산인은 감필법을 사용함으로 인해서 이름이 알려진 이유라고 말할 것은 정섭이 팔대산인의 감필법을 높이 평가했음을 알 수 있다.

팔대산인의 감필법이 발전하는 것은 선승시기 이후에 그림 <석류도첩石榴圖軸>(圖32)등을 통해 볼 수 있는데, 이 그림과 앞서 그린 <전계사생책>의 일곱 번째 엽(圖10)에서 석류를 그린 그림과 비교해 보면 팔대산인의 예술에 있어서 중요하게 생각하는 화법이 두 가지 방향으로 발전한 것을 알 수 있는데, 하나는 사물의 핵심을 포착하기 위해 세부에 대한 관찰을 통해 자연스러운 감정의 필법으로 완벽하게 묘사해 내는 사실주의이며 다른 하나는 엄격하고 정확한 생략과 서체의 필법을 사용해서 표현한 감필법이다.<sup>95)</sup>

또한 팔대산인은 그림을 그리는데 있어서 형식적인 면을 극도로 생략하는 화법을 주장하였는데, 일찍이 그림의 시를 쓰기를

"子千畫以少爲足."

"나는 그림을 그리는데 있어서 적은 것으로도 충분하다."

고 말하였다.

즉 적음으로써 많음을 능가하는 정교하고 노련한 예술적 재능을 지니고 있었다. 예를 들면 커다란 종이에 오직 한 마리 새나 돌 하나만을 그렸고 간단한 붓질 몇 번으로 표정을 다 표출해 내고 있었다. 그는 능히 가장 간결한 필묵筆墨으로 복잡하고 다양한 형체를 표현하고 또한 기운이 살아 움직이는 것을 중시하여 감필화의 특색을 충분히 발휘하고 있다. 그는 자유자재로 능란히 붓을 구사하고 먹의 농담濃淡과 건습乾濕을 변화 무쌍히 사용하고, 붓과 먹에 물을 절묘하게 배합하여 사용함으로써 풍부한 변화와 법칙을 보여주고 있다.<sup>96)</sup> 그의 붓은 천천히 움직이며 흔히 기묘하게 뒤틀리면서 이동하는데, 이것은 그 붓질이 방향을 바꿀 때 특히 잘 드러난다. 아무리 흐느

95) Wen Fong/앞의 논문/p12참고 신훈 p17 재인용

96) 리단李旦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談, /1995 p16

적거리고 서툰 것 같은 인상을 주더라도 그것은 의도적인 속임수로서 이해 되어야만 한다. 중국회화에는 아무리 힘이 없어 보이는 필선도 사실상의 허약함과 거리가 멀다. 먹을 고르지 않게 묻힌 붓으로 그려진 필획은 그 속에 농담의 뚜렷한 변조가 나타나 있다. 묵점墨點들은 때로는 너무 젓어 있어서, 먹이 바깥쪽으로 번짐에 따라서 그 가장자리가 희미해진다. 때로는 운필이 메마르고 마구 긁어 놓은 것 같은 것도 있다. 이렇게 필법이 갖가지로 다양함에도 불구하고 거기에는 변화 없는 뚜렷한 성격이 일관되게 흐르고 있다. 이점이 팔대산인의 작품들을 다른 화가의 작품들(물론 고의적인 모본을 제외하고는)과 혼동되는 것을 막아준다. 그것들은 확고한 법칙들에 의해 엄격하게 규제되어 있는 것처럼 보인다. 그러나 그것들은 평범한 일반적인 회화규범들과는 차이가 있는 팔대산인만의 신비스런 법칙들이라고 할 수 있겠다.<sup>97)</sup>

팔대산인은 세상 모든 것을 외면하고 살았을 뿐만 아니라 당시의 회화 예술에도 그러한 태도가 엿보인다. 그의 붓질은 무심한 듯 움직였으며, 충동적이고 소홀해 보이기도 한다. 그러나 그의 정신적인 스승 이었던 선승禪僧들의 필법과도 같이 그의 운필은 놀랄 만큼 확고한 자신감에 차있다고 말할 수 있다.<sup>98)</sup> 팔대산인의 그림이 사람들에게 주는 이미지는 ‘정간精簡’ 두자이다. 그의 그림은 선 자체가 간결하고, 선의 연결이 간결하며, 색채나 그림 전체의 구성 또한 간결하다. ‘간단한 붓 터치로 모양새를 표현’하려면 자신이 묘사하고자 하는 대상의 특징을 예리하게 관찰해야 한다. 그런 다음 고도의 정련 과정을 통해 비로소 자신만의 독특한 작품이 탄생시킨 것이다.

---

97) 제임스케힐/앞의 책/p184

98) Michael Sullivan/한정희, 최성은 역/중국미술사 지식산업사/1992 p233

## IV. 후대에 미친 영향

팔대산인이 오랜 예술창작 작업을 통하여 형성한 독창적인 화풍의 영향력은 지극히 크다. 300년 이래 대부분의 대필사의大筆寫意화가들은 많고 적고 간에 팔대산인의 영향을 받았고, 특히 청나라 통치에 불만을 품고 반항의 정신을 지녔던 화가들에게 가장 큰 공감과 감동을 불러 일으켰고 더 나아가 필묵에 창조적 정신을 발휘 시켰다.<sup>99)</sup>

팔대산인 회화의 의의는 무엇보다도 그 독창적이고 자유분방한 화풍으로 인해 동기창 이후 형식화되고 전형화 되어 진정한 사의정신이 결핍된 채 매너리즘에 빠져있던 명대 문인화에 이어 문인 수묵화계의 새로운 극면을 전개시켰다는 데에 있을 것이다.

이것은 분명 근대성 내지는 현대성을 시사하는 것으로 양주팔괴陽州八怪<sup>100)</sup>, 오창석(吳昌碩:1844~1927)<sup>101)</sup>, 제백석(齊白石:1860~1957)<sup>102)</sup> 등에게 큰 영향을 주었다.

팔대산인의 영향을 받은 여러 화가들 가운데, 팔대산인과 직접적인 교류에 의해 영향을 받은 화가로는 동시대의 우석혜牛石慧<sup>103)</sup>와 만개万个를 꼽을 수 있다. 팔대산인과 교유관계에 있던 우석혜牛石慧의 <계추도鷄雛圖>(圖 33)를 보면, 눈의 표현이나 선위주가 아닌 면 위주로 한 필선에 농담의 변화

99) 리단李坦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談, /1995/p17

100) 양주팔괴陽州八怪. 중국 청나라 중기 소금의 집산지로 알려진 상업도시 양주에서 활약한 8인의 화가, 왕사신汪士慎, 황신黃慎, 김농金農, 고상高翔, 이선李鱣, 정섭鄭燮, 이방응李方膺, 나빙羅聘등 8인을 지칭한다.

101) 중국 청나라 서화가. 호는 부려衙廬. 화풍은 보기드문 구도와 소재를 택하고 서체의 필법은 최대한 구사하는 중후한 필선의 화법을 창출하여 동양 회화 미술사상 새로운 문인화의 경지를 이루었다는 평가를 받았다.

102) 중국 청말과 현대에 걸친 화가. 화초, 영모, 초충류의 명수로 자유롭게 감흥을 표현하는 중국문인화의 도미掉尾를 장식하였다는 평가를 받는다.

103) 중국과 일본의 학계에서는 팔대산인의 필명이라는 설과 팔대산인의 동생이라는 설, 팔대산인이 선승신분이었을 때 함께 있었던 師兄관계라는 설이 있지만 모두 명확한 증거를 찾을 수 없는 관계로 팔대산인과 오랜 기간 교유관계에 있었던 동시대인이었다는 사실만 인정되고 있다. 우석혜에 관한 부분은 王方字 外,<<八大山人論集>>,PP41-69

를 주면서 새의 몸통을 처리한 점, 배경을 생략하고 사물만을 그린 점 등에서 팔대산인의 화풍과 유사함을 알 수 있으며 관서款畧를 쓰는 형태 또한 직접적으로 영향 받은 것이다.<sup>104)</sup>

만개万개는 팔대산인의 입실제자入室弟子로서 역시 직접적인 계승자라 할 수 있다. 양주팔괴陽州八怪의 정섭(鄭燮:1693~1765)<sup>105)</sup>은 만개万개에 대해서 다음과 같이 말한 바 있다.

“江西万先生名个，能作一筆石，而石之凹凸淺深，  
曲折肥瘦，無不畢具，八大山人之高弟子也。”

“강서江西의 만万선생은 명이 개개로 일필一筆로 바위를 그리는데 능해서 바위의 들어가고 나온 형태, 깊게 패이고 얇게 들어간 형태, 구부러지고 꺾인 형태, 두껍고 얇은 형태 등을 모두 갖추고 있으니 화격畫格이 높은 팔대산인八大山人의 제자이다.”<sup>106)</sup>

팔대산인의 화풍이 동시대의 화가들에게 직접적인 교유관계에 의해서 영향을 미쳤다면, 이후 양주의 화단으로 전해지게 되는데 있어서 가장 중요한 역할을 한 인물은 팔대산인과 교유관계에 있던 방사관方士瑄(1650-1710)이라고 할 수 있다. 팔대산인과 방사관사이의 친분관계는 서신을 통해서 알 수 있는데 1693년경에 팔대산인이 방사관에게 보낸 서신을 예를들어 살펴보면,

“여덟 폭의 그림과 권화卷畫 한 점, 화첩畫帖을 한 점 그렸습니다. 마지막으로 빈 이후 줄곧 서신으로만 연락이 닿았습니다만 곧 만나 뵈 수 있을 것 같습니다. 여러 날 동안 서재에서

104) 신흠辛勳/八大山人의 작품과 후대에 미친 영향/弘益大學校 美術史學科/東洋美術史傳攻/석사논문/2002 p11

105) 자 극유(克柔), 호 판교(板橋). 장쑤성[江蘇省] 상화[興化] 출생. 시(詩)·서(書)·화(畫) 모두 특색 있는 작품을 보이며, 그림에서는 양주팔괴[楊州八怪]의 한 사람으로 꼽히는 중국 청대(清代)의 문인. 시는 체제에 구애받음이 없었고, 서는 고주광초(古?狂草)를 잘 썼다. 행해(行楷)에 전예(篆隸)를 섞었는데, 그 사이에 화법도 넣어서 해방적인 독자적 서풍을 창시했다. 화훼목석(花卉木石)을 잘 그렸으며, 특히 뛰어난 것은 난(蘭)·죽(竹)으로서 상쾌한 감이 있는 작품이 많다. 〈묵죽도병풍(墨竹圖屏風)〉 〈회소자서어축(懷素自敘語軸)〉 등의 작품과 《판교시초(板橋詩鈔)》《도정(道情)》 등의 시문집이 있다.

106) 정섭鄭燮/〈板橋頭畫, 一筆石〉/신흠辛勳/八大山人의 작품과 후대에 미친 영향/弘益大學校 美術史學科/東洋美術史傳攻/석사논문/2002 p11에서 재인용

그림을 그렸으나 좋은 작품이 없으니 누가 저의 그림을 좋게 보겠습니까? 선생의 선물에 당혹스러웠지만 답례하러 하니 함께 보내는 새를 그린 그림에 대한 선생의 평가 부탁드립니다. 형제분들의 마음에 들었으면 좋겠습니다. 인편을 통해 선생의 글(작품에 대한 평가)을 보내주시길 바랍니다. 西老社翁先生께. ”

이라는 내용으로 되어있다. 이러한 서신의 내용으로 볼 때 팔대산인과 방사관은 절친한 교유관계에 있었으며 그림의 조언까지 해주던 사이였음을 알 수 있다.

오창석吳昌碩은 팔대산인을 지극히 존경하여 일찍이 팔대산인의 서화書畫를 모사하고 아울러 이와 관련된 시와 발문跋文도 적잖이 썼다.

그는 자신이 그린 <하화대축荷花大軸>중에..

“雪個昨宵入夢，督我把筆畫荷。浩蕩烟波一片，五湖無主奈何！  
丁巳莫春之初，學雪個而翻似清湘。活潑潑地自可立定足處。或者取法平上，  
僅得平中耶。吳昌碩年七十四。  
少青兄擬八大山人法。甲辰五月，安吉吳俊卿。  
一瓶一橋。雪個之魂。梅花如屋。逋仙之邨。畫之不以。差豫鈍根。  
少卿裝竟索題。老缶。”

“어젯밤 꿈에 설개雪個가 찾아들어 나를 보고 붓을 들고 연꽃을 그려라 재촉 터라. 안개로 뒤덮인 아득히 넓은 오호에 주인이 없으니 어찌하라!

때는 정사년 늦봄이다. 그림은 팔대산인을 배웠지만 석도와도 비슷하다. 활발한 모습이 나홀로 서 있을 것도 같다. 어떤 사람은 두 분 중 어느 한 분을 닮았다고 하지만 내가 생각하기에는 그 중간 같다. 오창석이 일흔 네 살 때 그리고 썼다.

팔대산인의 화법을 따라 그림을 그려서 소청형님께 드린다. 갑진년 오월에 안길의 오준경. 병 하나, 굴 하나가 다 설개의 혼이로다. 매화는 집 같고, 포선의 마을은 아무래도 닮지 않고 엇비슷할 뿐이다. 어리석은 준경이 그 뜻과 화계를 찾아 그렸다. 노부.”<sup>107)</sup>

107) 王方字/八大山人 對 吳昌石 影響/이 글은 월간미술잡지 예술가(臺北,1976년 12월호)에 실려있다./허영환/동양화 1000년/1978 p136 재인용

라고 적었다. 이는 그가 팔대산인의 가르침과 교훈을 깊이 받아 드리고 있고, 청 말의 현실생활에 불만스러운 정서를 내포한 것이라 할 수 있다.

제백석齊白石은 팔대산인을 임모하여 그의 화풍을 계승하고자 했는데, 1922년에 쓴 일기日記에서 이전시기의 화가들에 대한 견해를 다음과 같이 밝힌바 있다.

“余小時不喜明人工細畫，山水以董玄宰，釋濤濟外，作爲工家目之，花鳥徐青藤，釋濤濟，朱雪个，李復堂外，祺之勿見。”

“나는 유년 시절에 공세화工細畫를 좋아하지 않았다. 산수山水에 있어서도 동기창과 석도 이외의 화가들은 공인工人의 화풍을 보이는 것이며 화조에 있어서는 서위徐渭, 석도石濤, 팔대산인八大山人,이선李鱣이외 화가들은 볼 것이 못된다.”<sup>108)</sup>

또한 제백석은 팔대산인을 흠모하여 중년시절에 많이 보아왔던 그의 서화를 배우고 익히는데 심혈을 기울였다. 그는 만년에 팔대산인의 <한조도寒鳥圖>를 모사하여 그리고 나서

“自客南昌，見雪個有此寒鳥”

“내가 남창으로 여행가서 설개를 만나보니 이 한조가 있더라.”

라고 썼다. 더구나 늙어서고 30여년전에 보았던 팔대산인의 오리그림을 기억하고 추모 하였다. 그는 75세 때 그린 수목 오리 그림의 초고草稿에 재밌는 글을 상세히 썼는데 살펴보면 다음과 같다.

“余四十一歲時客南昌，于某舊家得見朱雪個小鴨子眞本，鈎摹之，至七十五歲時客舊京，忽一日朱去，愁除取此紙，心戀追慕，因略以，記存之，己亥二月白石。”

108) 第二部分齊白石文鈔 p117/신훈辛勳/앞의 책/ p11에서 재인용

“내가 41세때 남창으로 여행을 가게 되었다. 그때 그곳의 아무개 구가舊家에서 주설개朱雪個가 그린 작은 오리그림 진본眞本을 보고 이를 베껴 놓았다. 75세때 북경에 놀러가서 부주의하여 어느날 그것을 잃어 버렸다. 이에 시름을 잊고자 하여 지묵紙墨을 꺼내 설개를 사모하는 마음으로 대체로 비슷하게 그려 보존한다. 기해 2월,백석.”

이라고 하면서 아울러 자신의 새로운 화법으로 다시 한 폭을 그려 놓았다고 한다.<sup>109)</sup>

팔대산인이 후대에 미친 영향에 대한 글은 피상적으로 사의 화풍을 보이는 화파나 화가에게 국한되어 서술되었다. 제발 등의 글을 통해 팔대산인에 대해 언급한 여부에 따라 그들의 존경심을 언급하는 경우가 대부분이기 때문에 사의화풍을 보이는 후대의 화가들의 화풍에서 보이는 팔대산인의 영향이 눈에 띄게 명확한 경우는 몇몇 화가들을 제외하면 극히 드물고, 팔대산인의 화풍이 미친 영향을 언급할 때 가장 어려운 점 가운데 하나는 주로 영향을 미친 화목이 화조화에 제한되는 점이다.

팔대산인의 화풍이 이후 화가들의 작품에서 구도나 형태 등으로 부분적인 영향을 미치고 있는 것은, 중국회화사상 가장 혁신적이라는 평가를 받고 있는 팔대산인이 독자적인 화풍의 확립을 위해 이전시기 화가들의 요소를 방倣했던 것과 같은 맥락으로 볼 수 있다. 전통파나 혁신파 등 중국의 모든 화가들에게 있어 혁신이라는 것은 경중의 정도를 떠나서, 그들이 전통을 완전히 외면 할 수는 없었다. 이러한 사실은 그림을 그리는 도구의 차이에서 비롯된 것이기도 하며 중국의 화가들이 문화적인 측면에서 자신들의 모국인 중국의 문화적 수준에 대한 자부심이 강했기 때문이기도 하다.<sup>110)</sup>

---

109) 리단李坦/유미경 역/팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫/팔대산인화집/도서출판 정담鼎談, /1995/p8

110) 신희辛勳/八大산인의 작품과 후대에 미친 영향/弘益大學校 美術史學科/석사/2002 pp91~92

## V.결론

팔대산인이 이 시대까지 사랑받을 수 있었던 이유는 크게 세 가지로 요약해서 말 할 수 있다. 첫째, 풍부한 민족적 기개와 고상한 성품을 지니고 있었고, 둘째, 뛰어난 예술창조 능력과 감각은 모든 사람을 감동시켰으며, 셋째, 화단에 끼친 커다란 영향력과 후진을 양성하였기 때문이다.

팔대산인의 그림과 시에는 함축하고 있는 뜻이 매우 깊은데 의미가 풍부하고 곡절이 많은 작품을 통하여 그는 청 왕실에 항거 하려는 강렬한 사상과 압박 받는 민족의 슬프고 분한 복받치는 감정을 반영하고 있으며 뚜렷한 사랑과 증오를 표출함으로써 이민족에게 꺾이지 않는 견강불굴의 기개와 성품을 몸소 보여 주고 있다. 일례로, 기록과 구전에 의하면 명나라의 멸망 후 팔대산인은 청나라 권력층이나 부유층에게는 꽃 한 송이, 돌멩이 하나 그려 주지 않았다고 한다. 소금 장사들과 포목상들이 비싼 가격으로 그의 그림을 사려고 하였으나 거들떠보지도 않았고 단 한 점의 필묵도 얻을 수 없었다고 한다. 이러한 팔대산인의 성격이 드러나는 한통의 서신이 있는데, 60세 때 일어난 일이라고 한다. 한번은 지현知縣( 송대宋代에는 중앙기관의 관리가 현관縣官에 임명되는 것을 가리켰으며, 明清시대에는 현의 지사知事를 말한다.)의 부친이 팔대산인의 네 폭 짜리 병풍을 그려 달라고 부탁 하였는데 그는 일부러 세 폭만을 그리고서는 편지에 써서 전하기를,

“承轉委縣太爺, 四幅之中此得三幅, 呈上. 語元~

『江西眞個俗, 掛畫掛四幅若非春夏秋冬, 便是漁樵耕讀.』

山人以此畫三幅, 特爲江西老人出氣.

想東老亦心同之, 望速言旨去爲感.

八大山人, 八月十五日.”

“사또나리께! 네 폭 가운데 세 폭만을 그려 드리오니 전해 주시길 바랍니다. 옛말에 강서江西의 풍속은 네 폭에 그려 걸면 그만이다. 즉, 춘하추동 사계절을 그린 것이 아니라면 고기 잡고 나무하고 밭 갈고 글 읽는 것이다. 라고 하였습니다. 산인은 이 세 폭을 그림으로써 강서 노인장의 부탁에 대신코저 하오니 저의 마음 헤아려 주시옵고 언짢아하시지 마십시오. 팔대산인, 8월 15일.”

이라고 하여, 팔대산인은 익살맞은 거절로써 노인을 울지도 웃지도 못하게 하고 그로 하여금 추석에도 그림을 걸 수 없게 만들었다고 한다.

또한 진정陳鼎의 저서인 <<팔대산인전>>에 의하면,

“그는 걸핏하면 팔소매를 걷어 올리고 붓을 들고 글을 썼는데 미친 듯이 큰소리로 외치면서 수십 폭을 거침없이 써 내려갔다. 깨어나선 짙막한 글이라도 찾으려 해도 찾을 수가 없었다. 설령 그의 앞에 황금74g이 널려 있다 하여도 거들 떠 보지 않았을 것이다.”

라고 하였다. 이렇듯 팔대산인은 권세를 두려워하지 않았을 뿐만 아니라 물질의 유혹에도 넘어가지 않았다.

또한, 팔대산인에 대하여 일찍이 이미 고인이 된 화가 부포석傅抱石은 1963년 청운보靑雲譜에 가서 “~팔대산인은 우리나라의 가장 걸출한 민족화가로서 그의 일필일묵一筆一墨은 마치 당시의 통치계급에 반항하는 바른 사상과 같았다. 바로 이점이 우리가 그를 존경하는 하나의 이유이다. 예술상에 있어서 그의 업적 또한 역사상에서는 보기 드물다.”고 하였으며, 『八大山人』의 저자인 저우스 편은 “팔대산인의 그림 앞에서는 무리에서 벗어난 외톨이의 고독과 평화, 무욕의 정신을 보게 된다.”고 말한 바 있다.

그의 이러한 강직한 성품과 청렴함이 사랑받았고, 팔대산인의 개성적 화풍이 함께 어우러져, 오늘 날 까지 사랑받는 이유가 아닐까 생각된다.

본 논문에서는 팔대산인의 일생의 행적 및 예술성취에 대하여 포괄적으로 살펴보았다. 또한, 명말 청초에 이르는 어지러웠던 시대적 배경과 그 자신의

특별했던 환경은 파란만장한 일대기와 사상 및 예술을 형성시켰으며 그러한 환경적인 여건이 작가에게 어떠한 영향을 미치는지에 대해, 환경적인 요인과 작가의 기질이 상호작용하여 개성적인 작품이 나오게 된 연관성에 대해 그림과 제발을 통해 살펴보았다.

본 논문에서는 제발을 근거로 하여 팔대산인의 심리를 밝혀보고 그의 삶과 예술에 대하여 추적해 보고자 하였으나 그의 제발에는 가끔 문자文字를 해독할 수 없는 기호적인 인자印子를 사용하고 있어, 그 의미는 불명확하다. 그러한 점들은 팔대산인의 작품에 있어 특이 할 만 한 점이라고 볼 수 있을 것이다. 오늘날 종종 여러 방법으로 그 문자文字를 해독하려는 노력들이 행해지고 있지만, 여전히 그 의미의 불명확하다. 본 연구자의 소견으로는 팔대산인 자신만이 알고 있는 기호로 청조에 대한 반항적인 암시가 아닐까 추측해 본다.

팔대산인의 화조화는 사의화풍으로써 중국회화사의 흐름으로 볼 때 혁신성과 현대성을 결합시킴으로써 이후 화단에서 혁신과 전통의 측면에 모두 부합될 수 있다고 할 수 있겠다.

## 참 고 문 헌

### 단행본

- 김영기. 『동양미술론』 우일출판사, 1980
- 김종태. 『중국회화사』 일지사, 1981
- 장준석. 『중국 회화사론』 학연문화사, 2002
- 하영준. 『중국화조화』 도서출판 서예문인화, 2006
- 허영환. 『동양화 일천년』 열화당, 1978
- \_\_\_\_\_. 『중국화론』 서문당, 1988
- \_\_\_\_\_. 『중국미술사, 명,청대의 회화』 서문당, 1992
- 한정희. 『중국회화사에서의 복고주의』 미술사학美術史學 V호. 학연문화사, 1993
- \_\_\_\_\_. 『한국과 중국의 회화-관계성 비교론』 학고재, 1999
- 갈로葛路. 강관식 역. 『중국회화이론사』 미진사, 1989
- 리단李旦. 유미경 역. 『팔대산인과 그 서화 八大山人 書畫, 팔대산인 화집』 도서출판 정담鼎談, 1995, pp3-21
- 반공개潘公凱. 『중국회화中國繪畫』 상해고적출판사上海古籍出版社, 2001
- 저우스 周時奮. 서은숙 역. 『팔대산인八大山人』 창해, 2005
- Cahill, James Francis. 조선미 역. 『중국회화사』 열화당, 1922
- 王方字(Fangyu Wang). 『"The Album of Flower Studies in the National Palace Museum and the early Work of Chu Ta"』 Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting(Taipei:National Palace Museum, 1970
- 王方字와 Richard M. Barnhart의 공저. 『Master of the Lotus Garden: The Life and Art of Bada Shanren』 (1626-1795)
- Michael Sullivan. 한정희, 최성은 역. 『중국미술사』 지식산업사, 1992

## 학위논문

- 서호상. 팔대산인의 작품과 사상적 배경연구. 석사학위논문, 계명대학교 교육대학원, 2006
- 신훈辛勳. 八大山人의 작품과 후대에 미친 영향. 석사학위논문, 弘益大學校美術史學科 東洋美術史傳攻, 2002
- 안영량. 팔대산인 연구. 석사학위논문, 서울대학교, 1986
- 주영남. 팔대산인과 한국 문인화. 석사학위 논문. 조선대학교, 2003
- 최경희. 창조활동에 있어서 무의식적인 요소의 관여에 대한 연구. 석사학위논문, 부산대학교대학원, 1987
- 조병완. 선사상과 회화. 석사학위논문, 홍인대학교 대학원, 1988

## 사전

- 계간미술편. 『현대미술용어사전』 중앙일보사, 1981
- 월간미술편. 『세계미술용어사전』 중앙일보사, 1989

## 도판목차

- 圖1) 黃安平 <个山小像圖>, 1674, 紙本水墨, 南昌 八大山人紀念館
- 圖2) 作者未詳 <靑雲譜道院 風景>, 1667, 紙本水墨
- 圖3) 八大山人 <魚鳥圖卷> ,1693, 紙本水墨, 25.2X105.8, 上海博物館
- 圖4) 八大山人 <瓜月圖>, 1689, 紙本水墨, 74X45.1, Sackler Museum
- 圖5) 八大山人 <古梅圖>, 年代不洋, 紙本水墨
- 圖6) 弘仁 <冷韻圖>, 紙本水墨
- 圖7) 龔賢 <千巖萬壑圖>, 紙本水墨
- 圖8) 八大山人 <<傳綰寫生冊>>, 첫 번째 열- 수박그림, 紙本水墨
- 圖9) 八大山人 <蓮房小鳥圖軸>, 1692, 紙本水墨, 94.1X28.2, 上海博物館
- 圖10) 八大山人 <<傳綰寫生冊>>, 1659-1660, 일곱 번째 엽, 紙本水墨,  
24.5X31.5
- 圖11) 徐渭 <雜花圖卷>의 부분, 높이 31.8, Honolulu Academy of Art
- 圖12) 八大山人 <荷花冊>, 가운데 다섯 번째 엽, 紙本水墨, 25.1X33.7  
美國 王方字 Collection
- 圖13) 徐渭 <花卉圖卷>의 부분, 紙本水墨, 32.5X53.5  
Freer Gallery of Art
- 圖14) 八大山人 <墨鳥圖>, 年代不洋, 紙本水墨, 26X25.5
- 圖15) 八大山人 <荷花水鳥圖軸>, 年代不洋, 紙本水墨, 35.5X30.2
- 圖16) 八大山人 <椿鹿圖>, 紙本水墨
- 圖17) 八大山人 <<安晚帖>>, 다섯 번째 엽, 紙本水墨
- 圖18) 八大山人 <<잡화책>>, 여섯 번째 엽, 紙本水墨
- 圖19) 八大山人 <<安晚帖>>, 여덟 번째 엽, 紙本水墨
- 圖20) 八大山人 <<安晚帖>>, 열 번째 엽, 紙本水墨

- 圖21) 八大山人 <孔雀圖軸>, 1690, 紙本水墨, 169X72, 上海美術館
- 圖22) 八大山人 <山水圖軸>, 1703-1705, 紙本水墨, 175X44.5
- 圖23) 董其昌 <建溪山水圖>, 紙本水墨, 125X47.5
- 圖24) 八大山人 <六君子帖>, 1694, 紙本水墨, 81X43.5
- 圖25) 倪瓚 <六君子帖>, 1345, 紙本水墨, 61.9X33.3 上海博物館
- 圖26) 八大山人 <倣倪瓚山水圖>, 年代不詳, 紙本水墨, 25.2X32.3
- 圖27) 八大山人 <魚鳥圖軸>, 1691, 143X44
- 圖28) 八大山人 <繩金塔遠眺圖>, 紙本水墨
- 圖29) 八大山人 <二鳥圖>, 紙本水墨
- 圖30) 八大山人 <鳥石圖軸>, 年代不詳, 紙本水墨, 北京故宮博物館
- 圖31) 八大山人 <蕉竹圖軸>, 年代不詳, 紙本水墨, 28.9X33.4, 北京故宮博物館
- 圖32) 八大山人 <石榴圖軸>, 1984년 이후, 紙本水墨, 32.5X25.9
- 圖33) 牛石慧 <鷄雛圖>, 紙本水墨, 87X31.5

# 참 고 도 판

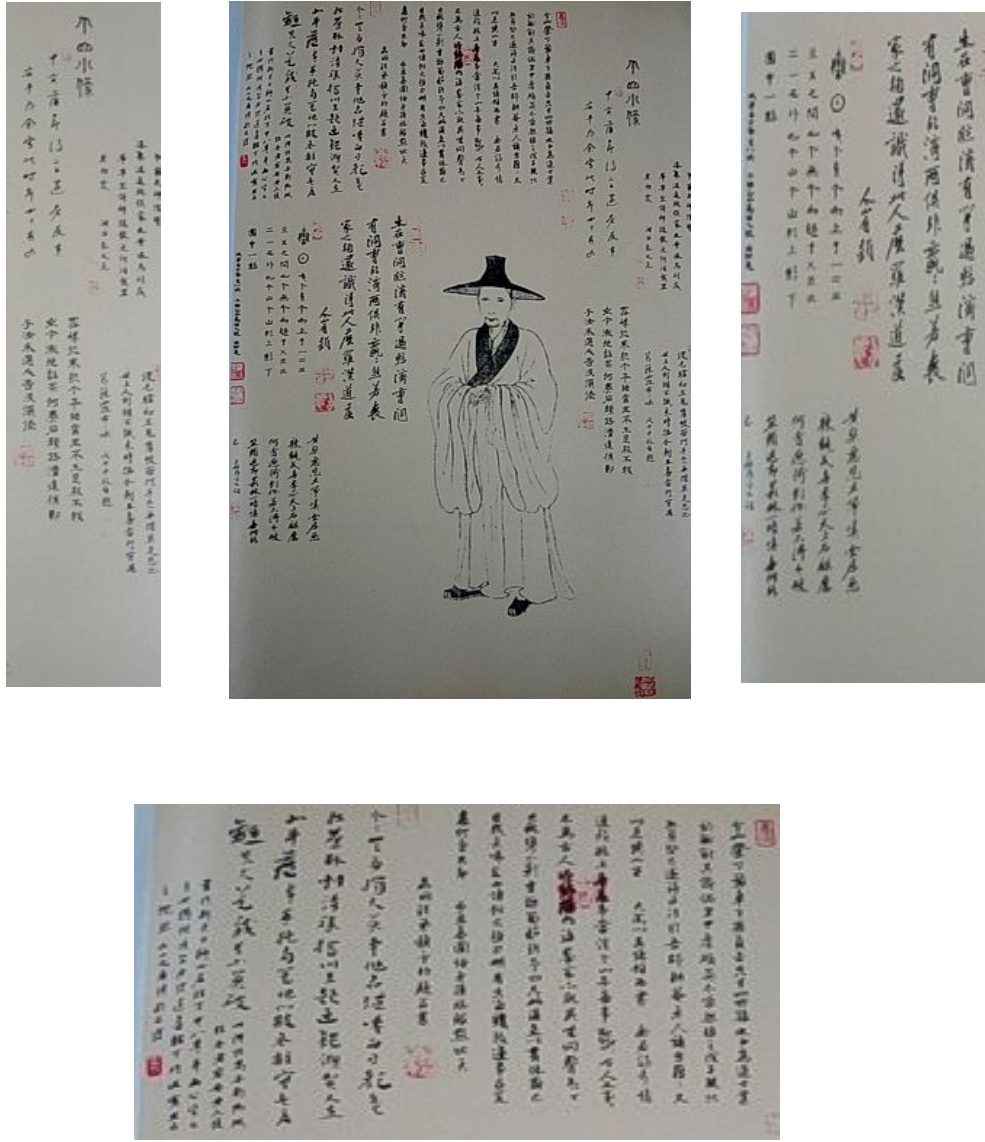


圖1) 黃安平 <个山小像圖>, 1674, 紙本水墨, 南昌 八大山人紀念館



圖2) ? <青雲譜道院 風景>, 1667, 紙本水墨

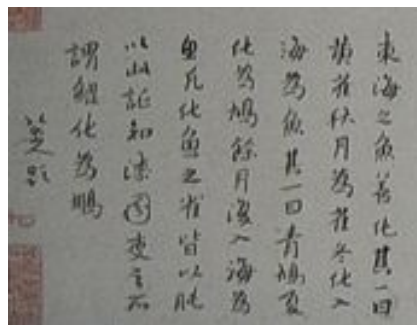


圖3) 八大山人 <魚鳥圖卷> , 紙本水墨, 25.2X105.8, 上海博物館

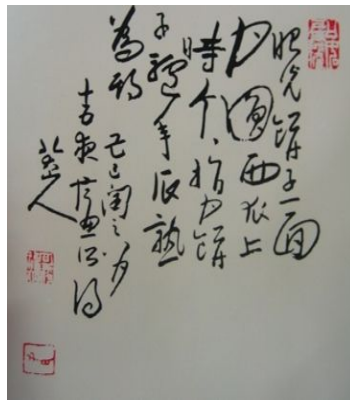
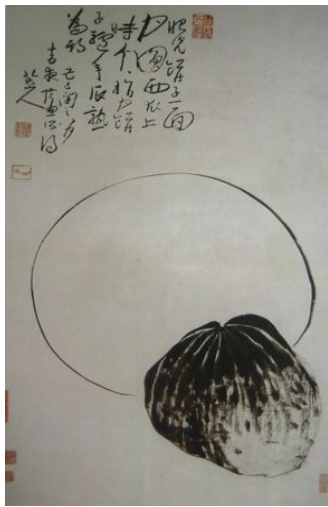


圖4) 八大山人 <瓜月圖>, 1689, 紙本水墨, 74X541, Sackler Museum



圖5) 八大山人<古梅圖>, 紙本水墨



圖6) 弘仁 <冷韻圖>, 紙本水墨



圖7) 龔賢 <千巖萬壑圖>, 紙本水墨

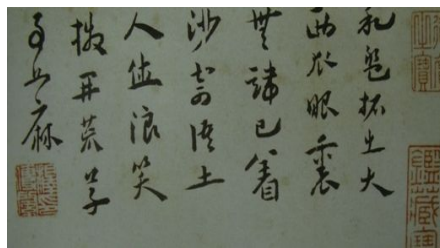


圖8) 八大山人 <<전계사생책>>, 첫 번째 열- 수박그림, 紙本水墨



圖9)八大山人 <蓮房小鳥圖軸>, 1692,  
紙本水墨, 94.1X28.2, 上海博物館

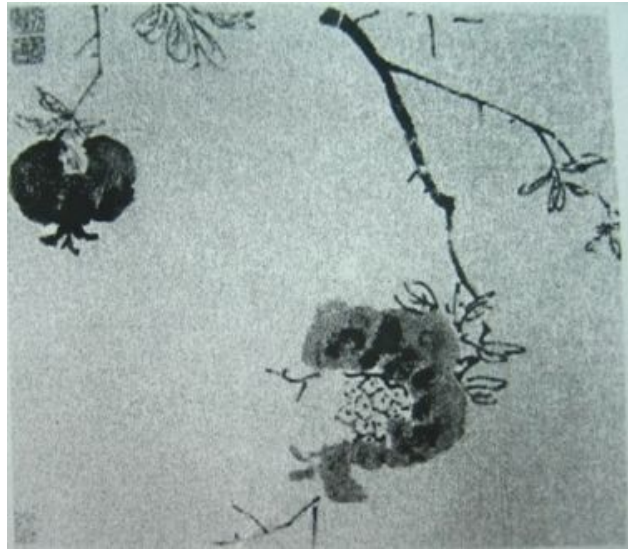


圖10)八大山人<<傳柴寫生冊>>, 1659-1660,  
일곱 번째 엽, 紙本水墨, 24.5X31.5



圖11) 徐渭 <雜花圖卷>의 부분, 높이 31.8, Honolulu Academy of Art

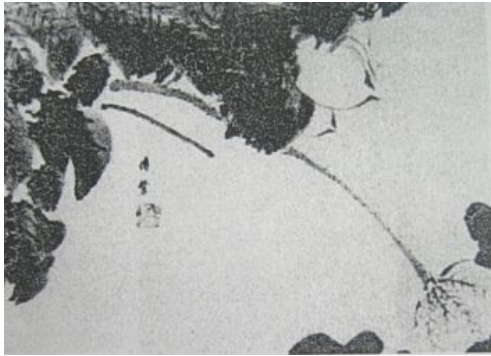


圖12) 八大山人<荷花冊>, 다섯 번째 엽  
紙本水墨, 25.1X33.7 美國 王方字 Collection



圖13) 徐渭 <花卉圖卷>의 부분, 紙本水墨,  
32.5X53.5 Freer Gallery of Art



圖14) <墨鳥圖>, 年代不詳, 紙本水墨, 26X25.5



圖15) 八大山人 <荷花水鳥圖軸>, 紙本水墨



圖16) 八大山人<樅鹿圖>,  
紙本水墨



圖17) 八大山人 <<安晚帖>>, 다섯 번째 엽,  
紙本水墨

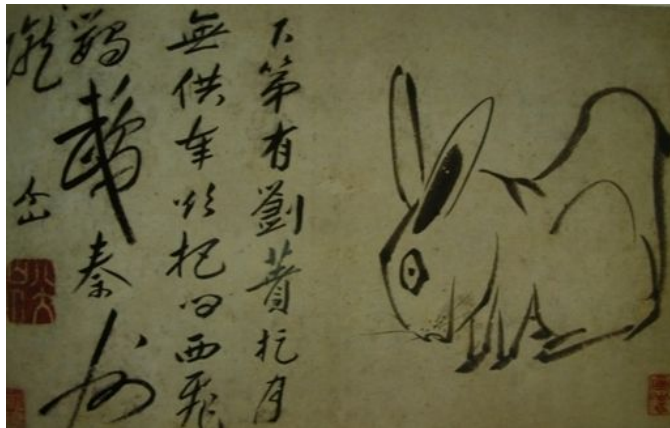


圖18) 八大山人 <<잡화책>>, 여섯 번째 엽, 紙本水墨



圖19) 八大山人<<安晚帖>>, 여덟 번째 엽,  
紙本水墨



圖20) 八大山人<<安晚帖>>, 열 번째 엽,  
紙本水墨



圖21) 八大山人 <孔雀圖軸>, 1690, 紙本水墨, 169X72,上海美術館

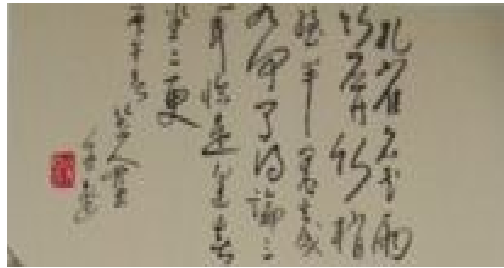




圖22) 八大山人 <山水圖軸>, 1703-1705,  
紙本水墨, 175X44.5



圖23) 董其昌 <建溪山水圖>, 紙本水墨,  
125X47.5



圖24) 八大山人 <六君子帖>, 1694,  
紙本水墨, 81X43.5



圖25) 倪瓚 <六君子帖>, 1345,  
紙本水墨, 61.9X33.3 上海博物館

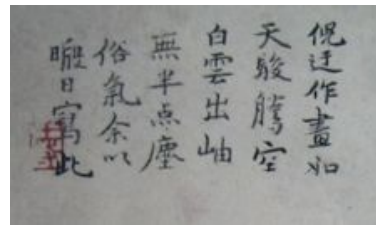
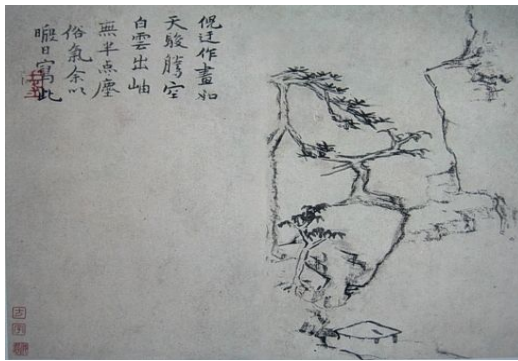


圖26) 八大山人 <<書畫帖>>, 세 번째 엽, 紙本水墨



圖27) 八大山人 <魚鳥圖軸>, 紙本水墨



圖28) 八大山人 <繩金塔遠眺圖>, 紙本水墨

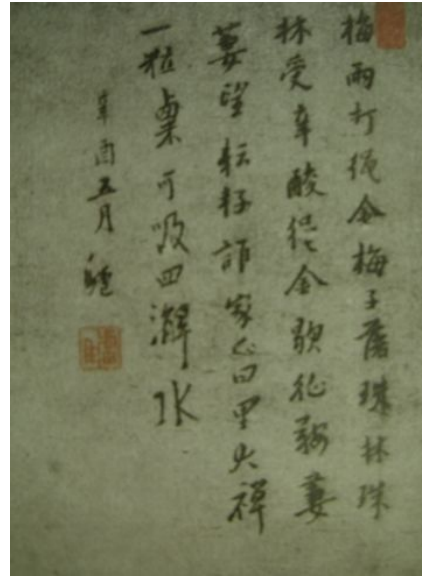


圖29) 八大山人 <二鳥圖>, 紙本水墨圖



30) 八大山人 <鳥石圖軸>, 紙本水墨



圖31) 八大山人 <蕉竹圖軸>, 紙本水墨



圖32) 八大山人 <石榴圖軸>, 1984년 이후, 紙本水墨, 32.4X25.7



圖33) 牛石慧 <鷄雛圖>, 紙本水墨, 87X31.5

## <연 표>

明 1626	천계天啓6년. 병인 1세.	강서 남창의 영번왕부에서 10월23일 축시에 출생.
1633	송정崇禎6년. 계유 8세.	시서와 전각에 능하고 특히 회화에 뛰어남
1640	송정 13년. 경진 15세.	과거에 응시해 제생諸生으로 뽑힘
1644	송정 17년. 갑신 19세 .	국가적 재난이 일어남.
淸 1645	순치順治2년. 을유 20세.	부친이 사망한 뒤 병어리를 가장. 겨울에 청의 군대가 남창으로 들어오자 전란을 피해 봉신산으로 들어가 5년을 은거.
1648	순치 5년. 무자 23세.	삭발하고 중이 됨.
1653	순치 10년. 계사 28세	진현 개강의 '등사'에서 조동종 고승 홍민의 제자로 불가에 귀의. 범명은 전개傳繫,자는 인암刀庵,호는 설개雪個로 함.
1656	순치 13년. 병신 31세.	홍민이 개강을 떠난 뒤 등사의 주지가 됨. 이 기간 동안 참선에 정신하고 불학의 연구에 매진해 종사宗師로서 이름을 떨침.
1659	순치 16년. 기해 34세.	현존하는 최초의 작품집 <<전계사생책傳繫寫生冊>>을 엮음.
1665	강희康熙4년. 을사 40세.	청 조정에서 명 종실 가운데 이름을 바꾸고 은거한 자가 고향으로 돌아오면 죄를 묻지 않는다는 조칙을 발령. 팔대는 행각승으로 사방을 떠돌기 시작.
1670	강희 9년. 경술45세.	시문으로 구련과 교류.
1672	강희 11년. 임자 47세.	구련과 친교를 맺음. 가을에 신창으로 가겠다고 약속하고 어떤절에서 홀로 지냄. 구련과 친분이

		두터워지는 한편 호역당을 알게됨. 이 해에 홍민 선사에 입적.
1674	강희 13년. 갑인 49세.	5월 7일 친구 황안평이 초상화를 그려줌. <<개산소상 開山小像>>에 직접제시를 씀.
1676	강희 16년. 정사 52세.	<개산소상>을 등에 지고 의연히 '경향원'을 떠나 진현의 국장으로 가서 요우박에게 발문요청. 말에 진현을 떠나 남쪽 임천으로 내려감.
1678	강희 17년. 무오 53세.	연이어 <개산소상>에 시 네 수를 씀.
1679	강희 18년. 기미 54세.	호역당의 초청에 응해 임천으로 가서 1년 여를 지냄. 이 해에 청 조정익이 <명사明史>의 편찬을 조직하고 '박학홍사과'를 개설.
1680	강희 19년. 경신 55세.	미쳐서 남창으로 들어가 마침내 환속.
1681	강희 20년. 신유 56세.	5월에 첫 번째 산수화인 <승금탑원조도繩金塔遠眺圖>를 그림. 처음으로 '려驢'자로 서명.
1682	강희 21년. 임술 57세.	서부산에서 지냄. 음력 10월에 <고매도축古梅圖軸>을 그리고 진행, 초서체로 시 세수를 씀.
1684	강희 24년. 을축 60세.	북란사에 기거하며 사원에 벽화를 그림. 담설과 우정을 맺음.
1689	강희 28년. 기사 64세.	대략 이 해부터 정식으로 그림을 팔아 생계를 유지.
1690	강희 29년. 경오 65세.	봄에 <공작도축孔雀圖軸>을 그려 송락과 같은 권세가와 교제하기를 거절. 소장형과 친교. 이후 소장형이 <팔대산인전>을 씀.
1692	강희 31년. 임신 67세.	5월 27일에 <팔대인각경八大人覺經>을 씀.
1693	강희 32년. 계유 68세.	이 해부터 서법작품이 폭증. 봄에 <어조도권魚鳥圖卷>을 그림.
1694	강희 33년. 갑술 69세.	서명의 풍격이 각진데서 둥글게 변함. 처음으로 <삼월십구三月十九>라는 화압을 쓰기 시작. 북란사를 떠나 '오가초당'을 지었음.

1696	강희 35년. 병자 71세.	가을에 석도가 양주에서 <춘강수조도春江垂釣圖>를 보내옴.
1698	강희 37년. 무인 73세.	<하상화도권河上花圖卷>을 그리고 시를 씀.
1699	강희 38년. 기묘 74세.	양주의 한강 대척당에서 석도를 만남.<화조서 임하서책花鳥書臨河絃冊>을 엮고“ 강물 한 짐 이 3문이다.”라고 탄식함. 초가을에 <장강만리도長江 萬里圖>를 그림.
1700	강희 39년. 경진 75세.	이 해부터 사슴을 제재로 한 작품이 출현.
1702	강희 41년. 임오77세.	나목등과 남창에서 ‘동호서화회’를 조직하는데 여기에서 ‘강서화파’가 태동함.
1704	강희 43년. 갑신 79세.	손이 아파 그림을 그릴 수 없게 되 고 생계가 곤란해짐.
1705	강희 44년. 을유 80세.	5월에 <소해반야바라밀다심경>을 쓰고, 가을에서 겨울로 넘어가는 사이에 쓸쓸하게 생을 마감함. 몇년뒤 손자가 팔대산인의 초상을 가지고 감주 와 양주로 가서 조부의 생전 친구에게 제발을 청 함. 주감주는 <악부 ‘유소사’를 모방해 숙부 팔대 산인의 소상에 쓰다>를 짓고,주관은 오언고시 씀.

# **ABSTRACT**

## **Bada Shanren Life and Art**

**Sung Shin Women's University Graduate School  
Department of Oriental Painting  
yoo-yaun Chang**

This study was aimed to help people have a better understanding of the life and art of Bada Shanren (八大山人: 1626~1705), by investigating deeply how much the environmental factors or the conditions of thought influenced his life and works of art.

In order to understand his art, it would be necessary to be aware of how the specific environmental factors surrounding him (that is, the historical situations or thought background that he faced during the transitional period from the Ming Dynasty to the Qing Dynasty when he was one of the descendents of the royal family from the former) affected the process of forming his art.

As a descendent of the royal family from Ming Dynasty, Bada Shanren lived from the end of the Ming Dynasty to the beginning of the Qing Dynasty and went through a tumultuous period. After the collapse of the Ming Dynasty, he was known to become a Buddhist monk in 1648 and underwent such a mental chaos due to the collapse of his country and the death of his father. After returning to secular life, he was known to attach the letter signifying 'a mute (啞)' to his body and not to say a word while doing absurd conducts. It has been said that he lived such a dramatic life. His poems, behaviors while drunk, writings

and paintings were both a representation of the agony he faced and an exit, in which he could reveal all of his resentment. Therefore, his behaviors and expression methods for art were absolutely different from others.

The reason that Bada Shanren was regarded as one of the most distinct painters in the history of Chinese painting was that he established a unique style of painting in bird & flower painting. His bird & flower painting followed the simplified painting style (focusing on the content or spirituality of an object rather than its form) from the preceding period; however, he had a tremendous impact on various later painters in Chinese painting circles by setting up an innovative style of painting unprecedented in terms of form or composition.

Bada Shanren's landscape painting was greatly influenced by Dong Qichang (1555~1636) and Ni Tsan (1301~1374) and he followed the example of various elements such as the methods of drawing trees from his predecessors and combined them on his own, which was directly influenced by Dong Qichang. As such, he was directly influenced by Dong Qichang, whereas the meaning of painting such as the simplified and desolate atmosphere felt in the painting style of Bada Shanren was known to be influenced by Ni Tsan.

Bada Shanren's painting style has changed into various aspects in accordance with the situations of Chinese painting circles in the succeeding process of later painters, and such changes were made by the thought of painting in many painters and the relationship with a Buddhist priest after Bada Shanren, a variety of factors throughout the society in general such as political, economic and cultural fields shown in each period. Namely, in the circumstances where art became commercialized and the consumers of paintings, merchants, and their dual aesthetic view became the most determinant factor, School of Yangzhou Painting truly succeeded the painting style of Bada Shanren

as a means to satisfy the eccentricity and fondness of literary men.

Bada Shanren's painting style has been developed into diverse aspects by later painters' partly succeeding his compositions or forms or transforming it into a unique painting style after adding a sense of modernity. In particular, Bada Shanren's bird & flower painting was new and striking unprecedented in his predecessors in terms of compositions and forms and this element has greatly influenced both early modern and modern painters who were Eight Eccentrics in Yangzhou (揚州八怪), Wu Changshuo (吳昌碩) and Qi Baishi (齊白石). The reason that Qi Baishi worshipped Bada Shanren was not that the former wanted to follow the painting methods of the latter, but that the former wanted to obtain the creative spirits of the latter. This was the reason that elderly Qi Baishi said earnestly to his younger pupils as below:

“~學我者生,倣我者死”

“~those who would like to learn from me will prosper as a painter, but those who simply want to imitate me won't survive as a painter.”

As such, Bada Shanren's creative spirits are deserved to be lauded greatly and contemporary artists are worthy of taking a careful look at them.

This study was aimed to look closely into Tiba (題跋) shown in Bada Shanren's works because he depicted his state of mind concerning his life and his friendship as paintings and writings through Tiba.

The purpose of this study was to investigate and understand his works and overall psychological state through Tiba with regards to the eccentricity shown in his various works along with his life and thought in specific historical background during the transitional period from the end of Ming Dynasty to the beginning of Qing Dynasty.

Bada Shanren was one of the most prominent figures when discussing the Chinese oriental paintings in the 17th century, and his works exposing his eccentric life and unconventional and lofty spirits not only greatly influenced his future generations, but also let us recognize his keen sense of modernity. These made us believe how significant his position has been in the history of Chinese painting.

His spirits that sublimed his ill-fated life into art definitely set an example for us, the artists, today. Furthermore, his meticulous and thorough canvas composition would be one of the elements that every painter (focusing on the content or spirituality of an object rather than its form in their painting) (寫意) should pursue and do an in-depth researches on.

- \* 팔대산인- Bada Shanren (Chinese: 八大山人; Wade-Giles: Pata Shanjen; literally "Mountain Man of the Eight Greats", ca. 1626—1705)
- \* 동기창- 董其昌. (병)Dong Qichang (웨)Tung Ch'ich'ang
- \* 예찬- 倪瓚: Ni Tsan
- \* 제발題跋- Tiba; T'i-pa
- \* 양주팔괴(揚州八怪, Eight Eccentrics in Yangzhou)
- \* 오창석- Wu Changshuo
- \* 제백석- Qi Baishi (simplified Chinese: 齐白石; traditional Chinese: 齊白石; pinyin: Qí Báishí, also Ch'i Pai-shih)