

17-18세기 동아시아에서 實景山水畵의 성행과 그 의미

韓正熙*

- I. 머리말
- II. 실경산수화 성행의 몇 가지 요인
- III. 특정 지역과 화풍에의 편향성
- IV. 한·중·일 삼국의 표현상의 차이
- V. 맺음말

I. 머리말

18세기에 한국에서 성행하는 진경산수화가 자주적인 의식에서 발생한 것인지 아니면 동아시아 전반에 걸친 새로운 회화사조에 기인한 것인가에 대하여는 아직 논란이 계속되고 있다. 필자는 이전에 발표한 「조선후기 회화에 미친 중국의 영향」이라는 논문에서 이러한 경향이 자주적인 색채에 의한 것이라기보다는 동아시아의 새로운 시대사조에 따른 회화표현이라고 분석한 바 있다.¹ 본고에서는 이러한 새로운 시대사조에 따른 새로운 표현이라고 하

* 홍익대학교 교수

** 이 논문은 1999년도 홍익대학교 학술연구 조성비에 의하여 연구되었음.

는 것의 구체적 내용에 대하여 자세히 살펴보고자 하며, 아울러 한·중·일 세 나라 간의 실경산수 표현에 있어서 공통점과 차이점이 무엇인지 몇 가지 측면에서 비교 검토해 보고자 한다.

중국과 한국 그리고 일본에 조성되어 있던 실경을 그리는 태도는 상당히 긴 역사를 갖고 있으나 17-18세기에 들어와 크게 성행하였다. 이들은 각기 자신들의 명소를 그리고 있지만 그 배경이 되고 있는 몇 가지 측면은 공통적인 요소로 보인다. 예컨대 사상적 배경이라든지, 경제적 여유에 따른 여행의 활성화, 그리고 기행문학의 발달, 산수판화집의 유포나 전래와 같은 사회·문화적 배경 등이다. 이런 요소들이 공존하면서 비슷한 시기에 유사한 화풍이 발달하게 된 것이 아닌가 생각된다. 따라서 이 글에서는 이러한 공통 요소들의 구체적 내용에 대하여 좀더 자세히 살펴보고자 한다.

17세기 중국에서 실경산수화를 많이 그린 石濤가 말하기를 “고대 대가들의 수염과 눈썹은 나의 얼굴에서 자라지 못할 것이다”라 하고 또한 “그림에는 南北宗이 있고 서예에는 二王의 법이 있다. 나는 나의 법을 따른다”고 하였는데, 이때 남북종 화법이라는 것이 董其昌의 이론을 따르는 것이며 이것이 창작으로 나타난 것이 倣作이다. 석도의 언급에 의하면 실경산수화는 방작에 대한 반발로 나타난 것이며 방작과는 많이 다른 회화표현인 것으로 느껴진다. 그러나 17-18세기 실경산수화의 변천단계를 보면 방작과 실경산수화가 큰 구별없이 혼재해 있다가 서서히 독립해간 것을 느낄 수 있다. 이러한 未分化의 현상도 17-18세기 실경산수화의 특성 중 하나이다.

17-18세기의 한·중·일에서는 실경산수화가 크게 성행하면서 각국에서는 특정한 장소를 집중적으로 그리는 경향이 나타났다. 중국에서는 黃山을, 한국에서는 金剛山을, 그리고 일본에서는 富士山을 많이 그린 것이다. 이러한 점 외에도 실경이라는 것을 그리는 데에 특정인의 화법을 모방해 그리는 점이 눈에 띈다. 중국에서는 弘仁이라는 화가의 화법을, 한국에서는 鄭敼이라는 화가의 화법을, 그리고 일본에서는 池大雅라고 하는 화가의 화법을 특별히 따르게 되는 것이다. 이러한 몇 가지 요소들은 동아시아의 실경화 연구에서 유념해야 할 측면이며 특징들이라 생각되어, 여기에 초점을 맞추어 17-18세기 동아시아에서 성행하는 실경산수화의 내용을 비교 검토해 보고자 한다.

1 韓正熙, 「조선후기 회화에 미친 중국의 영향」, 『미술사학연구』 206호(한국미술사학회, 1996.6); 同著, 『한국과 중국의 회화』(학고재, 1999), pp. 216-255.

II. 실경산수화 성행의 몇 가지 요인

17-18세기 동아시아 삼국 즉 한국·중국·일본에서 실경산수화가 성행하게 된 데에는 몇 가지 공통되는 요인들이 있다. 즉 유사한 사상적 측면, 여행봄에 따른 기행문학의 발달, 그리고 산수판화집의 유포 등을 꼽을 수 있다. 이러한 몇 가지 요소들의 바탕 위에서 특정한 화법으로 특정한 장소들을 그리게 된다. 이 장에서는 그 바탕이 되는 공통 요소를 살펴보고자 한다.

우선 가장 기본적이라고 할 수 있는 사상적 측면을 보도록 하겠다. 사상면에서는 여러 사조 중에서 실학을 꼽을 수 있겠다. 한국과 중국의 실학이 실경산수화에 미친 영향에 대하여는 이미 주 1)의 논문에서 언급한 바 있으나 이 점은 일본까지 포함해서도 가능한 것이며 여기서는 조금 다른 각도에서 서술해 보고자 한다. 실학이라는 용어와 개념은 중국에서 일찍이 등장하고 있으나 17-18세기 실경산수화와 관련해서는 소위 명청대 실학사조를 꼽을 수 있다.² 명청대의 실학사조는 그 이전과 달리 서양 과학문명의 자극에 의해 구체화된 것이다. 원래 실학이란 말은 불교와 도교의 허망함에 반대하여 유학을 지칭한 것이었으나 명청대에 와서 그 내용이 변화였다.

중국의 명청대 실학은 한국과 일본에도 전해져 실질을 중시하는 풍조를 일으키게 되는데 공통되는 요소는 西學의 개입이라 할 수 있다. 한문으로 번역된 서양 서적의 도입에 따라 서양의 자연과학문명이 들어오고 천주교도 함께 도입되었다. 특히 일본은 蘭學이라 불리는 네덜란드의 학문을 통하여 서양 문물이 훨씬 일찍 확실하게 유입되어 있었기에 쉽게 흡수되어 사회에 큰 영향을 끼치게 된다. 이 실학사조는 實理, 實情, 實功, 實行을 추구하는 것이라 궁극적으로는 實景의 추구하고 연결이 되는 것이라 본다. 그러면 이 삼국의 실학사조의 내용에 대하여 좀더 자세히 살펴보도록 하겠다.

중국의 경우, 실학사조는 명대 중엽의 羅欽順과 王廷相을 필두로 이론적인 체계화가 이루어졌으며 명대 말기에는 東林派에 의해 더욱 발전하였다.³ 이들은 기존의 성리학과 양명

² 실학의 개념형성에 대하여는 주철성 외, 『동아시아의 전통철학』(예문서원, 1998), pp. 321-330; 한국실학연구회, 『韓中實學史研究』(민음사, 1998), pp. 529-566.

³ 明清代의 실학사조에 대하여는 주철성 외, 위의 책, pp. 328-345; 한국실학연구회, 위의 책, 중국편, pp. 245-581; 한국실학연구회, 『東亞細亞 實學의 諸問題와 그 展望』(제4회 동아시아 실학국제학술회의의 요지문, 1996):

학이 모두 空理空論에 흘러 현실과 동떨어진 사변적 사상으로 흐르는 것에 회의를 품고 보다 실질을 중시하는 실학을 제창한 것이다. 清代에도 顧炎武, 黃宗羲, 方以智, 王夫之 등이 나와 이를 더욱 발전시키면서 사상적 조류를 형성하였다. 그러나 만주족이 집권하고 있던 당시의 정부에 의해 이러한 실학사조는 탄압을 받아 그 빛을 잃게 되면서 학문이 급속히 쇠퇴하게 되었다. 그에 대체하여 고증학이 등장하게 된 것이다.⁴

명청의 실학사조는 문학과 예술 방면에도 영향을 미쳐 문학에서는 李贄, 湯顯祖, 公安派 등이 나오게 되었고, 미술에서는 黃山派, 石濤와 같은 화가들이 등장하게 되는 배경이 되었다.⁵ 이러한 중국의 실학사조는 17세기에 한국에 소개되기 시작하였다.

17세기에 한국에 들어온 실학사조는 현재 李睟光의 『芝峯類說』이나 李瀾의 『星湖僊說』 등에서 그 단초를 찾을 수 있다고 보고 있다. 그러나 문예면에서 보면 許筠이나 尹斗緒도 그 영향권에서 얘기되어야 하지 않을까 한다. 특히 윤두서의 기술과 雜學에까지 이르는 폭넓은 관심과 풍속화와 실경화의 제작은 이미 실학적 사고가 예술 분야에 파급되었음을 보여주는 것이다.⁶

葛榮晉 主編, 『中日實學史研究』(중국사회과학출판사, 1992) 등 참조.

⁴ 양명학은 명 말기에 左派와 右派, 그리고 정통파로 나뉘어진다. 좌파는 일명 現成派, 泰州學派라고도 불리며 마음먹은 대로 할 수 있다고 하여 사회 기강을 무너뜨리는 단계에까지 이르렀다. 실학은 따라서 이러한 양명학의 관념성과 또한 주자학의 관념성을 모두 배격하며 실질을 중시하고 經世致用, 捨虛務實을 목표로 하고 있어 차이를 보인다. 실학은 내용이 광범위하여 정치적·사회적·경제적·문예적 측면으로 나누어 보기도 한다. 보다 자세한 내용은 朴連洙, 『陽明學의 理解』(集文堂, 1999); 시마다겐지, 『朱子學과 陽明學』(가치, 1986); 葛榮晉, 『明代實學簡論』, 『大東文化研究』 23집(대동문화연구원, 1989), pp. 145-160; 權重達, 『明末清初의 經世思想』, 『明末清初社會의 照明』(한울아카데미, 1990), pp. 165-213 등 참조.

⁵ 실경산수화를 당시의 사상과 연결시켜 해석한 연구로는 Kenneth Stanley Ganza, *The Artist As Traveler: The Origin and Development of Travel as a Theme in Chinese Landscape Painting of the Fourteenth to Sixteenth Century*, Ph. D. dissertation (Indiana University, 1990)을 들 수 있다. Ganza는 명대와 청대 초기의 실경산수화를 당시 사상계의 흐름과 밀접하게 연관지어 해석하고 있다. 명말청초의 실경산수화는 당시의 사조 즉 陽明學 左派에서 청초의 陽明學 右派와 관련된다고 보고 있다. Ganza는 '실학'이라는 용어를 사용하지 않았는데, 이 용어는 중국에서 최근 즉 1990년대 이후에 많이 사용되는 것이므로 1980년대에 연구된 Ganza의 글에는 그러한 용어가 구사되지 않았던 것이라 생각된다.

⁶ 한국의 실학에 대하여는 역사학회 편, 『實學研究入門』(일조각, 1973); 李乙浩 編, 『實學論叢』(전남대출판부, 1983); 琴章泰, 『韓國實學思想研究』(집문당, 1987); 강만길 외 역, 『한국의 실학사상』(삼성출판사, 1998); 步近智, 『中韓實學思潮의 異同을 논함』, 『韓中實學史研究』(민음사, 1998), pp. 567-581 등 참조. 윤두서 다음으로 등장하는 화가인 鄭敎도 이 영향권에 들어 있다고 생각된다. 정선의 진경산수화의 제작 동기로 明代 公安派의 문학이론 예컨대 天機論이나 性靈論을 꼽는 견해도 있는데 이 公安派의 사상적 배경을 이전에는 양명학으로 보았으나 최근에는 실학으로 많이 보고 있다. 따라서 진경산수화 형성의 배경으로 중국 명 말기의 하나의 문학이론을 제시하기보다는 보다 근원적이고 공간과가 속해 있던 명청대의 실학사조를 거론해야 하지 않을까 한다. 天機

그 다음으로는 洪大容, 朴趾源 등으로 이어지며 실학의 정신은 더욱 깊은 뿌리를 내리게 된다. 北學派의 중국을 배우자는 태도는 이와 관련된 것이며 천문, 지리, 역사, 수학, 의학, 군사 등 다양한 분야를 다루고 있다. 한국의 실학은 사회 경제적 측면에 많이 집중되어 있는 점이 특징이며, 淸과 달리 만주족의 식민지 생활을 하지 않고 독립해 있었기에 영·정조의 치세가 가능하였고 실학도 자생력을 가질 수 있었다. 그러나 너무 주자학 일변도의 당시 사회적 분위기가 자유사상의 발전을 크게 저해하였던 한계를 갖고 있다. 따라서 실학도 주자학의 범위 내에서 또는 긍정 속에서 이루어졌기 때문에 사회를 크게 바꾸어 놓지는 못하였다.

그러나 일본의 경우는 조금 다른 것이 중국이나 한국의 실학과 같이 학문적인 성취는 그다지 크지 않았으나, 근세에 들어와 福澤諭吉(1835-1901)과 같은 이론가에 의해 실제 사회에 적용되면서 근대화에 앞서가는 국가가 되었다. 즉 실학의 실천에 성공한 경우라 할 수 있다. 江戸시대에는 中江藤樹, 熊澤蕃山, 貝原益軒, 三浦梅園(1723-1789)과 같은 이론가들이 나와 중국의 실학을 받아들이고 있으며 이론적 근거를 송대 張載(橫渠)의 氣 철학에 두고 있다.⁷ 일본 실학의 큰 이점은 蘭學과 결부되어 있다는 점이다. 또한 일찍부터 전래된 네덜란드의 학문은 서양의 과학문명과 예술을 잘 전해주었으며 이에 따라 일본의 지식인과 예술가들에게 서학과 실학은 매우 친숙하게 자리잡혀 있었다.

이와 같이 三國의 실학의 성행은 사상에서는 실질과 현실을 중시하고, 문학에서는 복고풍이 아닌 개인의 사고와 본능의 존중, 그리고 미술에서는 실경과 사생을 표현하는 의식의 바탕과 원천이 되었다는 점에서 공통되고 있다. 즉 성리학과 양명학은 거부되었으며 지나치게 관념화된 理學과 心學을 모두 개선한 것이 실학이다.

두 번째로 꼽을 수 있는 공통 요소로는 여행의 붐과 그에 따른 기행문학의 성행이다. 시민계급의 성장과 경제력의 증가로 여행이 보편화되면서 많은 기행문학이 성행한 것은 삼국

論이나 性靈論은 모두 복고주의에 반대하던 이론으로서 그 배경에는 양명학적 사고와 실학적 사고가 복합적으로 작용하고 있다. 천기론에 대하여는 朴銀順, 『금강산도 연구』(일지사, 1997), pp. 108-110; 同稿, 『眞景山水畫의 觀點과 題材』, 『우리 땅, 우리의 진경』(국립춘천박물관, 2002), p. 258 참조.

⁷ 일본의 실학에 대하여는 源了圓, 『近世初期實學思想の研究』(創文社, 1980); 小川晴久, 『한국실학과 일본』, 하우봉 역(한울아카데미, 1995); 葛榮晋 編, 앞의 책, 日本編 참조. 源了圓은 일본 실학의 특징으로 心學的 경향이 큰 점, 自覺的 측면, 經世思想에의 관심, 儒者, 武士, 商人, 農民과 같이 사상 담당층이 광범위한 점, 主氣派에 속하는 경험주의적 합리주의의 계보가 특색한 점, 그리고 이러한 것이 신속하게 다양하게 전개되어 近代化가 빠르게 진행된 것으로 분석하고 있다.

의 공통적인 현상이다. 물론 기행문학은 이미 오래 전부터 삼국에 있었지만 17-18세기의 양상은 두드러진 것이었다.⁸ 이를 바탕으로 실경화가 발달하게 되었으며 상호간의 밀접한 관계는 이미 거론된 바 있다.

明代에 여행이 활발하게 이루어진 배경으로는 여러 가지를 들 수 있는데, 예컨대 몽고족으로부터 정권을 되찾은 기쁨에 근무 시간 외에는 밖으로 나가 즐거움을 찾는 出門遊樂과 엄격한 정치로부터 자신을 보호하기 위하여 산수에 은거하는 歸隱山水, 또 陽明學 즉 心學의 성행으로 反敎理的이고 反傳統의이며 나아가 天真으로 들어가고 自然으로 귀일하려는 경향이 나타났으며, 이에 따라 山水와 園林에 머물고 性靈에 지배되는 文人들의 풍조가 생겨났다.⁹ 또한 陽明學 左派들의 인간 욕망에 대한 긍정 속에서 쾌락을 쫓는 것이 허용되었으며 그에 따라 먹고, 마시고, 玩賞하며 유희를 즐기는 것이 발달하였다. 여행은 그러한 유희 가운데 마지막에 속하며 浪遊, 托遊가 이루어진다고 해석되고 있다.

이러한 배경하에서 여행이 활발해지면서 기행문학이 발달하게 되었다.明代에는 『天下名山覽勝記』, 『名山諸勝一覽記』와 같은 기행문을 모은 책들이 출판되었으며 문인들은 園林을 지어 유희를 즐겼다. 園林에서의 유희를 주제로 한 글로 王世貞의 「遊金陵諸園記」, 文徵明의 「拙政園記」 등이 남아 있어 당시의 풍류생활을 전해준다.

明代의 遊記에서 획기적 전기를 이룩한 사람은 徐霞客으로 그는 평생을 여행으로 보냈으며 중국 전역을 다니지 않은 곳이 없다고 할 정도였다. 『徐霞客遊記』에 나타난 그의 여행 태도는 그 이전의 감상적 태도와 달리 과학적, 지리·지질학적 면모를 보이는데, 예컨대 경치의 역사, 산의 형태, 토질, 돌의 성질, 동굴의 구조, 기후 변화, 동식물 품종 등에 이르기까지 탐구적인 자세를 보이고 있다. 그를 포함하여 여러 명이 黃山을 探訪하고 쓴 「黃山遊記」는 많은 이들에게 영향을 미쳐 淸初에 黃山派가 나타나는데 결정적 역할을 하게 된다.¹⁰

徐霞客은 황산에 대하여 다음과 같이 칭송하였다.

⁸ 중국의 기행문학은 漢·六朝시대부터 나타나며 한국은 고려시대 眞靜國師의 「遊四佛山記」가 있으며 일본은 平安시대 935년의 「土佐日記」를 시작으로 꼽고 있다. 중국의 林邦鈞 選注, 『歷代遊記選』(중국청년출판사, 1992), 한국은 이혜순 외, 『조선중기의 유산기 문학』(집문당, 1997) 및 崔康賢, 『한국기행문학연구』(일지사, 1982) 그리고 한국인의 중국과 일본을 여행한 기행문학은 소재영·김태준 편, 『旅行과 體驗의 文學』(민족문화문고간행회, 1985) 참조.

⁹ 章必功, 『中國旅遊史』(雲南人民出版社, 1992), pp. 332-338.

¹⁰ 黃山을 읊은 이로는 袁中道, 姚之素, 黃汝亨, 徐霞客, 楊補, 黃記漢, 錢謙益 등을 꼽을 수 있다.

五岳에서 돌아온 이후에는 산을 보지 않았는데, 황산에서 돌아온 이후로는 오악을 보지 않게 되었다. 이 세상에는 안휘성의 황산만한 것이 없으니 황산에 오르면 천하에 더 이상의 산이 없어, 보는 것을 그만두노라.¹¹

이러한 칭송은 중국의 여러 산들 가운데 황산이 최고의 산으로 칭송되었던 상황을 알려 준다.

한국의 경우를 보면 역시 17-18세기에 기행문학이 급속히 성장하고 있으며 그에 따라 실경화도 증가하고 있다. 분석에 의거하면 한국인은 풍류를 즐기기 위해 여행을 많이 하였으며 그 밖에도 王命을 수행하기 위한 여행, 중국 문화를 사모하여 그와 같이 해보려는 경우, 尋眞樂土의 태도, 心神의 치료 등 여러 가지를 꼽을 수 있다. 특히 中國과 日本으로의 여행을 기록한 글도 많은데 使行에 따라 간 기행문과 일본의 통신사로 간 경우이다. 그리고 귀양살이간 사정을 기록한 것과 바다에서의 漂海記도 남아 있다.¹²

그 내용면에서 보면 처음에는 佛敎의 색채에서 시작하였으나 후에는 性理學的 사고방식으로 바뀐 것이 주목되며, 나아가 仙界的·超俗의인 면보다 人間的 측면이 부각되고 있다.¹³ 혹은 역사문화적 체험 장소로도 음미되며 시를 읊을 수 있는 대상으로 인식되기도 하였다. 많은 산들이 거론되었는데, 금강산, 지리산, 청량산, 소백산, 묘향산 등이 사랑받았으며 금강산이 그 중에서도 가장 손꼽힌다. 금강산은 關東八景과 더불어 시인묵객들에 의해 賞讚되었으며 내금강, 외금강, 해금강 등으로 나뉘어 읊어지게 되었다.¹⁴

일본의 기행문학도 긴 역사를 가지고 있는데 近世에 들어와 여행이 용이해짐과 더불어 경제적 여유가 생기면서 기행문학도 활발하게 제작되었다. 江戸시대에 한정하여 보더라도 松尾芭蕉의 『奥の細道』를 비롯하여 古河古松軒의 『東遊雜記』와 『西遊雜記』, 林羅山の 『丙辰紀行』, 吉田重房의 『筑紫紀行』, 司馬江漢의 『西遊日記』 등을 대표적인 예로 꼽을 수 있다. 이 중 芭蕉의 아름다운 俳句와 기행문은 與謝蕪村에 의해 俳畫로 거듭나면서 문학과 미술의 만남을 잘 보여주고 있다. 또 司馬江漢도 자신의 기행문에 직접 사생으로 그린 일본의 실경화

11 徐霞客, “五岳歸來不看山, 黃山歸來不看岳. 薄海內外無如徽之黃山, 登黃山天下無山, 觀止矣.” 韋必功, 앞의 책, p. 381 재인용.

12 崔康賢, 『韓國紀行文學研究』(일지사, 1982).

13 이혜순 외, 『조선중기의 유산기 문학』(집문당, 1997), pp. 30-42.

14 金剛山을 읊은 문학에 대하여는 崔康賢, 「金剛山문학에 관한 연구」 I, 『省谷論叢』 23집(1992), pp. 1773-1827; 김동주 편역, 『금강산유람기』(전통문화연구회, 1999) 참조.

를 많이 첨가하여 그림과 기행문을 연결시키고 있다.¹⁵

이와 같이 한·중·일 세 나라에서는 17-18세기에 걸쳐 기행문학이 급속히 성장하여 실경화가 성행하는데 필요한 기본 토양을 충분히 갖추고 있었다. 실경화는 이를 발판으로 활발하게 제작될 수 있었다.

다음으로 삼국에서의 공통 요소로 꼽을 수 있는 것은 산수판화집의 성행이다. 인쇄된 좋은 책자가 없던 당시로서는 판화집이 도록을 대신하고 있었으며, 중국의 판화집이 한국과 일본에 전해져 실경산수화 유포에 크게 기여하였다. 판화집은 작가들에게는 창작의 방법을 제시해 주었고 일반인에게는 다양한 산수화를 감상할 수 있는 기회의 확대에 기여하였다.¹⁶

明代에는 많은 판화집들이 제작되었는데 그 중에 산수판화집들이 있다. 1603년에 나온 『顧氏畫譜』는 산수판화집이기는 하나 대개 倣作을 위한 고대 명가의 작품을 하나씩 소개하고 있어 실경산수를 위한 판화집이라고는 볼 수 없다. 실경산수 제작에 도움이 되었던 판화집으로는 1607년 간행되었던 『三才圖會』, 1609년의 『海內奇觀』, 그리고 1633년의 《名山圖》, 그리고 1648년의 《太平山水圖》 등을 꼽을 수 있다.¹⁷ 이러한 책들은 17세기에 이미 한국에 전래되었던 것으로 확인되고 있으며 아울러 일본에도 유입되었다.¹⁸ 『三才圖會』나 『海內奇觀』은 표현이 다소 古式이며 원근처리, 투시법 등의 체계를 갖추고 있지 못하나, 《名山圖》와 《太平山水圖》는 감상용에 가깝게 세련되어 있으며 다양한 투시법, 구도법, 원근처리가 뛰어나 한국과 일본의 산수화가들이 애용하였다고 생각된다.

일본의 기록을 보면 祇園南海(1677-1751)가 《太平山水圖》를 가지고 있었는데, 이를 池大雅에게 베풀어 그리도록 했다는 일화가 남아 있고, 岡田米山人이 〈靈墟山〉을 그대로 臨摹한 바 있어 18세기 초에는 이미 전래되어 있었던 것이 확인되었다.¹⁹ 따라서 한국에도 《太平山

15 일본의 기행문학에 대하여는 石津純道, 「日記と紀行」, 『講座日本文學』 5 中世編 I (三省堂, 1969); 鈴木棠三, 『近世紀行文藝ノト』 (1974)와 同著, 「紀行」, 『日本古典文學大辭典』 卷2 (岩波書店, 1984); 松尾芭蕉, 『바쇼의 하이쿠 기행』, 김정례 역주 (바다출판사, 1998) 등 참조.

16 중국의 판화 전반에 대하여는 小林宏光, 『중국의 전통판화』, 김명선 역 (시공사, 2002), 그리고 일본 회화에 미친 중국 판화의 영향에 대하여는 町田市立國際版畫美術館 編, 『近世日本繪畫と畫譜・繪手本展』 I, II (1990).

17 『海內奇觀』, 《명산도》, 《태평산수도》의 전모는 『中國古代版畫叢刊』 二編, 第11輯 (上海古蹟出版社, 1994)에서 찾아볼 수 있다.

18 고연희, 『조선 후기 산수기행예술연구』 (일지사, 2001), pp. 74-90.

19 陳傳席, 「有關蕭雲從及太平山水詩畫諸問題」, 『朵雲』 25 (上海書畫出版社, 1990), pp. 86-92. 「祇園南海記伊人, 仕本藩, 才調無雙, 聲聞四方, 又善丹青, 柳里恭, 池大雅 并就問畫法, 南海出舊儲清蕭尺木畫譜, 囑做其格也。」 이 '蕭尺木畫譜' 가 바로 蕭雲從의 《太平山水圖》이다. 岡田米山人의 〈靈墟山圖〉는 『近世日本繪畫と畫譜・繪手本展』 II, p. 154에서 찾아볼 수 있다.

水圖》가 17세기 후반에는 들어왔으리라 추측된다.

이러한 세 가지 측면 즉 實學과 같은 사상의 共有, 여행문화와 기행문학의 발달, 그리고 산수관화집의 전래 등에 의해 17-18세기에 걸쳐 한·중·일은 실경산수의 발달이라는 공통되는 요소를 갖게 되었다고 본다. 물론 各國의 상황에 따라 개별적인 특색과 차이가 있을 수 있으나 전반적으로는 이러한 공통된 요소에 비슷한 양상을 드러내게 되었다고 생각한다. 차이라고 한다면 그려지는 대상이 자국의 특별한 경치이고 각자 다른 기법으로 표현하고 있지만 바탕에 흐르는 의식은 유사하다고 할 수 있다.

III. 특정 지역과 화풍에의 편향성

17-18 세기에 이르러 한·중·일 삼국이 유사한 배경 속에서 실경화 제작에 들어갔으나 그 표현에 있어서는 특정한 지역을 선호하고 또 특정한 화풍을 애용하였던 것이 두드러진다. 즉 중국에서는 많은 산들 중에서도 黃山의 경치가 사랑을 받았으며, 한국에서는 金剛山이, 그리고 일본에서는 富士山이 특히 많이 그려졌다. 한국과 일본의 금강산과 富士山은 17-18세기 이전에도 널리 사랑받아 이미 그려지고 있었지만 17-18세기에 빈번하게 그려진 것이 특이하다.²⁰

중국에서는 황산을 높이 평가하고 최고의 명산으로 꼽았던 것은 앞의 인용문에서도 드러나고 있으며, 그 밖에 한국에서의 금강산에 대한 평가나 일본에서의 富士山에 대한 평가도 이와 유사하다. 예를 들면 한국의 경우 다음과 같이 극찬하는 것을 볼 수 있다.

비로소 이 山(金剛山)의 품격을 정하노니 우리나라에 결코 겨룰 것이 없다. 이름이 세상에 알려진 것이 헛되지 않도다.²¹

금강산은 우리나라 제일이고, 崑廬峰은 금강산에서 제일이다. 우리나라에 태어나 금강산을 보지

²⁰ 금강산도의 흐름에 대하여는 朴銀順, 『金剛山圖研究』(일지사, 1997); 富士山圖의 역사에 대하여는 成瀬不二雄, 『日本繪畫の風景表現』(中央公論美術出版, 1998) 참조.

²¹ 金昌協, 「與子益大有敬明」, 『農巖集』卷11, “始定此山之品, 吾東方決無可與伯仲者名聞天下不虛也.”

못하면 고루하고, 금강산을 유람하여도 비로봉에 오르지 못하면 어찌 유람하였다고 할 수 있겠는가.²²

이처럼 김창협과 그의 제자 魚有鳳의 글에서 보듯이 금강산의 품격이 최고라는 인정과 비로봉까지 오르는 유람을 희망한다는 것을 찾아 볼 수 있다.

일본의 江戸시대에 풍성하게 제작된 富士山圖의 경우에도, 富士山을 유람하고 그 절경을 조망하고 이를 그림으로 감상하고자 하는 관심의 방향이 유사하게 나타나는 것을 볼 수 있다. 18세기 일본 화단에서 실경산수화 화가로서 또한 富士山圖의 화가로서 대표적이라 할 수 있는 池大雅(1723-1776)의 다음과 같은 글이 있다.

작년에 江戸에 갔다가 富士山에 올랐고 日光에 참배하였으며 陸奥의 경승지를 돌아보았다. 鹽釜와 松島에서 바다를 바라보니 경치가 으뜸이었다. 안개 속에 떠있는 섬들은 소박하면서도 지나간 시간의 흐름을 느끼게 한다. 세상에 이렇게 아름다운 곳이 있음을 비로소 알고 경탄하였다. 올해에는 加賀의 金澤에 와 여러 사람들과 富士山과 松島에 대하여 이야기를 나누었다. 富士山은 오르는 사람이 많아서 세상에 그 아름다움이 잘 알려져 있지만 陸奥는 멀고 찾는 사람이 별로 없다.²³

池大雅의 富士山에 대한 기록에서도 富士山을 높이 평가하는 일본인들의 태도를 엿볼 수 있다. 富士山은 문학과 회화를 통하여 일본 최고의 명소로 칭송되었다.²⁴

이와 같이 한·중·일 삼국에서 특정한 산을 선호하여 그리고 있으나 그것을 회화적으로 표현하는 방식에 약간의 차이가 있다. 중국에서는 黃山을 그리되 산봉우리들을 주로 많이 그렸다. 즉 天都峰, 始信峯, 蓮花峰과 같은 유명한 산봉우리들이 작품의 대상이 되었다. 그리고 황산 내의 특정 장소인 湯池, 鳴絃泉 등이 작품화되었으며 절벽에 걸린 소나무의 모습 등이 또한 많이 그려졌다도1.²⁵

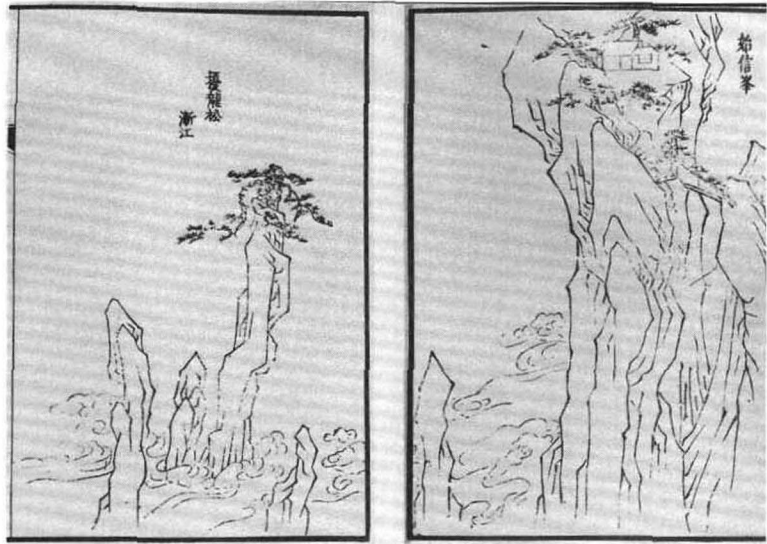
22 魚有鳳, 「序舍弟志遠登毘盧峰記後」, 『杞園集』 卷21, “金剛是域中第一, 而毘盧又金剛之第一也. 生乎東國而不見金剛固陋耳. 遊金剛而不登毘盧則亦何足謂之遊也哉.”

23 小林優子, 「池大雅」, 『美術史論壇』 4호(한국미술연구소, 1996), pp. 252-253 재인용.

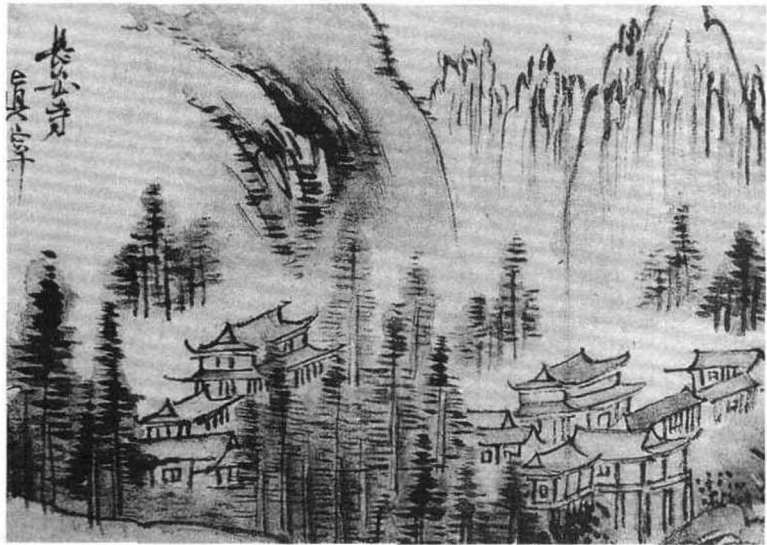
24 高柳光壽, 「富士の文學」, 『富士の研究』(名菴出版社, 1973).

25 이러한 표현은 弘仁의 『黃山圖冊』에 기인하는 바가 크다. 그 이전에는 즉 『三才圖會』, 『海內奇觀』 등에서는 산 전체의 모습을 그리는 방식이 성행하였다. 그리고 《名山圖》와 《太平山水圖》도 산 전체의 모습을 그리는 표현 전통을 따르고 있다.

도1 弘仁,
 〈始信峯과 擾龍松〉,
 『黃山志』중, 1667년,
 관화, 安徽省圖書館



도2 金允謙,
 〈長安寺〉, 1768년,
 종이에 담채,
 27.7×38.8cm,
 국립중앙박물관



이에 반해 한국의 金剛山은 봉우리보다는 寺刹을 중심으로 봉우리가 배경으로 폭넓게 자리하고 있는 것이 특징이다. 금강산에는 사찰이 많고 경치 좋은 곳은 대개 절이 자리하고 있기 때문이라 생각되지만 아무튼 한 특징을 이루고 있다. 즐겨 그려지는 대상은 長安寺도2, 表訓寺, 正陽寺 등이며 금강산 내의 특정 장소인 萬瀑洞, 百川洞, 金剛臺, 九龍瀑 등도 화폭으로 많이 그려져 있다.²⁶



도 3 司馬江漢, 〈富士三保松原圖〉, 개인소장

일본의 富士山을 다루는 방식은 중국이나 한국의 경우와는 다르게 나타난다. 富士山의 봉우리를 부각하면서 주변의 여러 지역에서 바라본 富士山의 遠景을 표현하는 특징을 보여 준다. 이는 富士山이 여러 개의 큰 봉우리로 되어 있는 것이 아니라 우리의 한라산과 같이 하나의 산봉으로 이루어져, 어디서 보든지 똑같은 산봉우리이지만 단지 주변 지역의 경치를 다르게 그려 변화를 주고 있다. 이 점은 北齋(1760-1849)의 《富岳三十六景》이나 司馬江漢의 그림들에서 특히 잘 드러난다²⁶.

위의 세 名山, 즉 黃山, 金剛山, 富士山 외에도 실경의 대상이 된 곳은 더 있었다. 중국에서는 華山, 荊山, 靑弁山, 蘇州의 虎丘와 支荊山, 武夷山, 太白山 등을 꼽을 수 있고, 한국에서는 關東八景과 關西十景, 서울 및 경기도 일대의 명승지 및 松都, 平壤 등지를 들 수 있다. 한국의 鄭遂榮 같은 이는 금강산을 가기 전에 거친 곳을 연속적으로 그려 광주에서 시작

26 금강산을 여러 장면으로 그리는 것은 조선 중기의 趙涑이 이미 시작한 바 있다. 그는 長安寺圖, 長安寺東北望圖, 碧霞潭圖, 表訓寺圖, 表訓寺門樓東望圖, 自摩訶淵北望圖, 摩訶淵東南望圖, 三日亭東南望圖 등 8폭을 하나의 화첩으로 만들었다. 이 화첩은 17세기 전반기에 제작되었으므로 弘仁의 《黃山圖冊》 제작과 비슷한 시기이다. 홍인의 화첩에 비해 조속의 것은 보다 넓은 지역을 그린 것으로 보인다.

27 일본의 富士山圖는 이미 10세기부터 그려진 것으로 기록에 보이며 전하는 것으로는 11세기의 聖德太子繪傳을 꼽을 수 있다. 聖德太子가 黑駒를 타고 富士山에 올랐다는 것인데 지금 전하는 聖德太子繪傳에 그 표현이 나타난다. 유명한 정상의 三峰은 靜岡縣 富士山市에서 바라다 보이는 것으로 鎌倉時代부터 표현되고 있다.



도 4 鄭遂榮, 〈漢臨江名勝圖〉중 神勒寺 부분, 18세기, 종이에 담채, 24.8×1575.6cm, 국립중앙박물관



도 5 池大雅, 〈三岳紀行圖屏風〉부분, 京都國立博物館

하여 永平, 朔寧, 兎山 등 임진강 상류지역을 두루 그리기도 하였다. 연속되는 실경의 모습을 16m에 이르는 긴 두루마리에 다양한 구도법으로 박진감 넘치게 담고 있어 이 방면에서는 기념비적인 작품이 되고 있다도4.²⁸ 이와 같이 한 사람이 긴 실경화를 제작하는 경우가 있는가 하면 여러 명이 참여하는 청대의 南巡圖와 같은 형식도 있다. 18세기는 특히 실경화의 시대라 부를 수 있을 것이다.

일본의 경우는 富士山 이외에 淺間山이 많이 그려졌고 兒島灣, 三保松原, 象瀉, 那智瀑布 등도 그려졌다.²⁹ 池大雅는 1760년인 38세 때에 白山, 立山, 富士山의 세 산을 올라 각각 여러 장으로 스케치 하고 기행문까지 써서 小冊으로 만들었는데 후에 이것이 병풍으로 改裝되어 현재 京都國立博物館에 소장되어 있다도5.³⁰ 이와 같이 한 사람이 많이 그린 경우가 일

²⁸ 李秀美, 「조선시대 漢江名勝圖 연구: 鄭遂榮의 漢臨江名勝圖卷을 중심으로」, 『서울학연구』 6호(1995), pp. 217-243; 朴晶愛, 「之又齋 鄭遂榮의 산수화 연구」(홍익대 석사학위논문, 1999).

²⁹ 三保松原圖에 대하여는 山下善也, 「富士山圖의 형성과 전개」, 『美術史論壇』 2호(한국미술연구소, 1995), pp. 244-249.

³⁰ 〈三岳紀行圖〉에 대하여는 鈴木進, 『池大雅』 日本の美術 114호(至文堂, 1975), pp. 87-88; 小林優子, 앞의 논문, pp. 255-256.

본에 더 있는데 19세기에 활동한 北齋나 廣重(1797-1858)과 같은 판화가들은 한 번에 《富士36景》 또는 《東海道53次》와 같이 수십 장짜리 실경 판화를 제작하였으며, 《江戸百景》과 같이 江戸의 명소를 백 장에 걸쳐 묘사하기도 하여 양적으로 대단히 풍성하다.

한국과 일본의 실경화 중 중국의 경치를 그린 것이 간혹 있다. 예컨대 鄭敼의 〈廬山瀑布圖〉나 池大雅의 〈西湖圖〉와 〈洞庭赤壁圖卷〉 같은 것들이다. 이것들은 물론 모두 상상으로 그린 것인데 마치 가본 것처럼 그려져 있다. 아마도 두 나라에 전래된 中國畫를 바탕으로 하여 나름대로 표현해 본 것으로 보인다. 이렇게 상상을 가능케 하는 자료는 당시 전해진 실제 중국화도 있을 수 있으며 진위문제는 차치하더라도 그 밖에 판화집이 있었다. 『顧氏畫譜』, 『芥子園畫傳』, 《太平山水圖》 등이 대표적인 판본들인데 『개자원화전』의 영향이 특히 컸다.

일본에는 張還眞의 『祝壽畫冊』과 같은 특수한 실경산수화책이 유입되어 영향을 주었다. 이 화책에는 洞庭湖의 岳陽樓, 醉翁亭 등의 그림이 있고, 池大雅의 몇 작품들은 이를 모사하고 응용하였던 것으로 보인다. 池大雅는 또한 洞庭湖를 보다 잘 그리기 위하여 일본에 있는 琵琶湖를 찾아 유사한 분위기에 젖고자 하였다고 한다.³¹

그 밖에 화가가 살던 집을 주제로 하여 그리는 실경화도 그려졌다. 鄭敼이 즐겨 그린 〈仁谷幽居圖〉나 〈仁王齋色圖〉, 〈仁谷精舍〉 등을 꼽을 수 있으며 이와 유사한 양상을 일본 南畫家인 池大雅의 집 그림에서 찾아볼 수 있다. 〈大雅堂圖〉라 불리는 그의 집 그림은 부감법으로 처리되고 주위 환경과 사람들까지 실감나게 표현되어 있어, 靜的인 〈仁谷精舍〉에 비하면 보다 현실감 있고 자연스럽게 보인다. 중국에서는 개인집보다 庭園圖가 많이 그려졌으며 孫克弘의 〈庭園圖〉와 米萬鍾의 〈勺園圖〉, 그리고 沈士充의 〈郊園十二景〉 등이 돋보인다.³² 이들의 그림은 서재나 정자에 초점이 모아지고 있으며 정갈한 분위기와 산뜻한 淡彩 처리가 그림을 생기있게 만들어 주고 있다. 이러한 것들을 모두 종합 정리해보면 삼국에서의 실경화는 黃山, 金剛山, 富士山과 같은 특정한 명소들을 집중적으로 그리면서도 그 밖에 다양한 장소들이 실경화의 주제가 되었음을 알 수 있다.

이와 같이 특정한 名所를 특별히 선호하였던 현상을 볼 수 있으며, 이 밖에 이러한 名所들을 표현하는 데 있어서도 특정한 화풍으로 표현하는 공통점이 보인다. 즉 중국에서는 黃山을 그리되 弘仁의 독특한 기하학적인 표현이 애호되었으며, 한국에서는 기운차고 거친 鄭敼

³¹ 小林優子, 앞의 논문, p. 253.

³² 도판은 James Cahill, *The Distant Mountains* (Weatherhill, 1982), Color plate 7. pl. 25, pl. 83; 『園林名畫特展圖錄』(臺北故宮博物院, 2001), pl. 18-1-18-4.

의 화법이 그리고 일본에서는 운치와 서정성이 있는 池大雅식의 富士山 표현이 사랑받았다. 물론 實景이라 하면 실제 경치에 근거하여 화가들 개인이 자신의 독특한 기법으로 표현할 수 있고 또 그렇게 되어야 하지만 17-18세기에는 앞서 서술한 특정 작가들의 화풍이 유행하면서 이들의 특정한 기법으로 특정한 지역이 다수 그려지게 된 것이 특색이다.

이러한 현상은 그 경치를 표현하는데 있어서 가장 적절한 표현법을 이들 세 사람 즉 弘仁, 鄭叡, 池大雅가 찾아내었다는 의미이다. 弘仁의 기하학적 표현은 程邃, 汪之瑞, 江注, 祝昌 등에 의해 계승되고 蕭雲從, 梅清, 石濤 등에 의해 변형 발전되고 있으나, 그 바탕에는 弘仁의 새로운 회화표현법이 존재하고 있다.³³ 張庚은 弘仁의 새로운 화법에 대하여 아래와 같이 칭송하였다.

弘仁은 시와 문장에 뛰어났으며 산수화는 예찬을 배웠다. 新安의 화가들이 예찬을 많이 따르는 것은 대개 흥인이 이끄는 길을 따라간 것이다. 내가 일찍이 선생(弘仁)의 작품을 보았는데 계곡이 깊고 봉우리가 첩첩이며 깊고 넓었다. 그것은 마치 세상에서 몇 그루 대나무와 마른 나무를 그려놓고 스스로를 高士라고 부르는 화가들과는 전혀 다른 것이었다.³⁴

弘仁, 蕭雲從, 梅清 등에 의해 성취된 새로운 회화표현법은 이후 한국에 전해져 18세기에 크게 영향을 미치고 있다. 李麟祥, 姜世晃, 李胤永, 鄭遂榮 등의 작품에 보이는 기하학적인 표현이 바로 이 화풍에서 기인한 것이다.³⁵ 한국의 경우에는 鄭叡의 새로운 기운차고 거칠고 자유분방한 산수 표현이 이후 역시 많은 추종자들에 의해 거듭되었다. 姜熙彦, 崔北, 金允謙, 鄭遂榮 등이 뒤를 잇고 있으며 金弘道, 姜世晃, 沈師正 등의 실경산수화에도 크게 영향을 미치고 있다.

이러한 경향은 일본에도 유사하게 나타나는데 池大雅의 간결하고 서정적인 실경 표현

³³ 이들 黃山派 화가들의 화풍에 대하여는, James Cahill ed., *Shadows of Mountain Huang* (Berkeley: University Art Museum, 1981); Kuo Chi-sheng, *The Paintings of Hung-jen* (Ph. D. Dissertation, University of Michigan, 1980); 陳傳席, 『弘仁』(吉林美術出版社, 1996); 고연희, 「安徽派의 黃山圖 研究」(홍익대석사논문, 1996) 등 참조.

³⁴ 張庚, 『國朝畫徵錄』, “弘仁, …… 工詩文, 山水師倪雲林, 新安畫家多宗清 法者, 皆漸師導先路也. 余嘗見漸師手迹, 層巒 壑, 偉峻沈厚, 非若世之疎竹枯株自謂高士者比也.”

³⁵ 자세한 내용은 韓正熙, 앞의 논문(註1) 참조.

은 이후 高芙蓉, 桑山玉洲, 野呂介石, 木村菴葭堂, 青木夙夜, 青木木米 등으로 계승되고 있다.³⁶ 南畫家들에게 절대적인 영향력을 보이고 있으며, 이와 달리 보다 사실적인 표현의 실경산수는 丹羽嘉言, 圓山應舉, 北齊, 名文晁, 渡辺華山 등으로 이어지고 있다.

이러한 현상은 三國에서 공통되는 것으로 흥미롭다. 즉 중국의 실경산수 표현은 吳派와 黃山派의 두 가지 경향이 있었는데 그 중 황산파의 것이 한국에 들어오게 된 것이다. 그리고 이미 있던 정선의 화풍과 공존하는 양상을 보이면서 한국의 대표적인 화법으로 자리잡는다. 한편 일본은 기하학적인 형태보다 池大雅에 의해 선도된 日本적인 경향 즉 생략적이고 여백을 많이 쓰며 분위기를 중시하는 화법이 실경화에 채택되며 이 화풍은 이후 서양의 사실주의와 공존하는 양상을 보인다. 따라서 삼국은 각기 다른 표현법을 발달시키면서 독자적인 형태를 갖추게 되는 것이다.

IV. 한 · 중 · 일 삼국의 표현상의 차이

지금까지 17-18세기에 걸쳐 한 · 중 · 일 삼국이 어떤 연유로 실경산수화를 발달시켜 왔고, 또 특정한 명소와 화풍을 추구해 왔는지를 살펴보았다. 따라서 이번에는 그 결과로 제작된 한 · 중 · 일 삼국의 실경산수화가 구체적으로 회화적 표현상에서 어떠한 차이가 있는지를 검토해 보고자 한다. 한국과 일본의 실경산수화는 중국의 영향을 받은 것과 그렇지 않은 것이 공존하는 공통적 특성을 지니고 있다. 따라서 여기서는 먼저 중국의 화풍을 소개하고 그 중 어떤 형태가 한국과 일본에 들어왔고 그리고 고유한 형태는 어떤 것인지를 논하는 식으로 전개하고자 한다.

중국의 경우를 먼저 살펴보려고 한다. 17세기에 많이 제작된 黃山圖의 표현을 보면 크게 세 가지 부류로 나누어 볼 수 있다. 우선 대표적으로 꼽을 수 있는 것은 弘仁이 발전시킨 기하학적 형태의 반추상화된 산수 표현이며 이것이 가장 典型的인 黃山의 모습이 되고 있다.³⁷ 이런 형태의 바탕에는 倪瓚의 화풍이 있지만 弘仁이 이룬 변형은 괄목할 만한 것이었

³⁶ 이들의 작품들은 成瀬不二雄, 앞의 책, pp. 204-210.

³⁷ 弘仁의 그림은 『中國美術全集』 회화편 9(上海人民美術出版社, 1988)과 James Cahill ed., *Shadows of Mountain* (註13)과 『明清安徽畫家作品選』(安徽美術出版社, 1988)에서 찾아볼 수 있다.



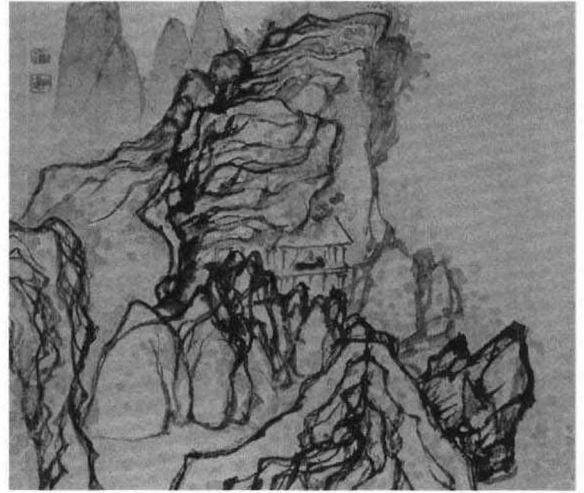
도 6 弘仁, 〈秋臨板屋圖〉, 종이에 수묵, 122.2×62.8cm, 호놀룰루 미술관



도 7 蕭雲從, 〈倣荊浩山水〉, 《山水冊》 중 한 엽

다. 圖 1에서 보이는 板本의 형태는 매우 도식화된 것이지만 다른 일반 산수화에서도 도 6 이
러한 기하학적 태도를 쉽게 찾아볼 수 있다. 이러한 경향을 따른 화가들은 查士標, 鄒之麟,
蕭雲從 등이라 할 수 있다. 소운종의 경우 그는 倣作에서도 이 화법을 사용하여 특징을 잘
반영하고 있다. 그의 〈倣荊浩山水圖〉도 7의 기하학적인 모습은 弘仁의 새로운 형태를 따르
고 있는데, 이에 대하여 荊浩를 倣하였다라는 엉뚱한 발언을 하고 있다. 즉 실경의 가장 대표
적인 새로운 화법을 倣作에 쓰는데 개의치 않은 것이다. 그의 〈倣關同山水畫〉도 같은 경우이
다. 엄청난 괴량감을 기본으로 하는 關同의 분위기가 이 그림에 나타나 있지 않다.³⁸

또 다른 부류는 거센 운동감의 곡선적 형태이다. 대표적으로는 蕭雲從을 꼽을 수 있
으며 그의 《山水冊》 한 엽 도 8에서 잘 찾아볼 수 있다. 용암처럼 흐르는 바위의 물결은 앞의 기
하학적 형태와는 완전히 다른 것이다. 이러한 곡선적 형태의 유기체 같은 표현도 많은 화가



도9 石濤, 《山水冊》중 한엽

도8 蕭雲從, 《山水冊》중 한엽, 1654년, 上海博物館

들에게 애호되고 활용되었다. 石濤의 〈山水〉 한 엽도 9과 梅淸의 〈山水〉 한 엽이 이런 경향을 잘 보여주는 예들이다. 이 그림 속에서 바위들은 촘촘듯 일렁이고 있다. 또한 蕭雲從의 경우는 한 사람이 이 두 경우의 이질적 화풍을 모두 구사한 점이 특이하다.

세 번째 부류는 이 두 가지가 결합되어 보다 복잡한 구도와 자연스런 표현을 추구하는 것이다. 石濤가 대표적인데 그의 산수화에서 보듯이 어느 한 쪽에 치우치지 않고 절충적인 모습을 보여주고 있다. 石濤는 형태의 큰 변형보다는 투시법, 원근법, 여백처리, 채색 등에서 새로운 것을 구사하고자 했으며 따라서 대중의 지지를 더 많이 받게 되었다.³⁹

³⁸ 蕭雲從은 《太平山水圖》라는 실경 관화를 제작하는 데 있어서 각 엽마다 做○筆意라는 글귀를 써 넣고 있다. 특정 지역을 묘사하면서도 여러 고대의 대가들의 화법을 빌어 표현하는 것이 특이한데 실경화와 做作的 未分化 단계를 보여준다고 할 수 있다. 이런 복합적 성격은 일본의 池大雅의 몇 그림과 한국의 몇 작품들에서도 간취되는 것이나 양적으로 많은 것은 아니다. 한국의 예로는 朴周煥 소장의 金應煥의 〈做金剛全圖〉, 그리고 尹濟弘의 倣李麟祥 〈玉筍峯圖〉 등을 꼽을 수 있다.



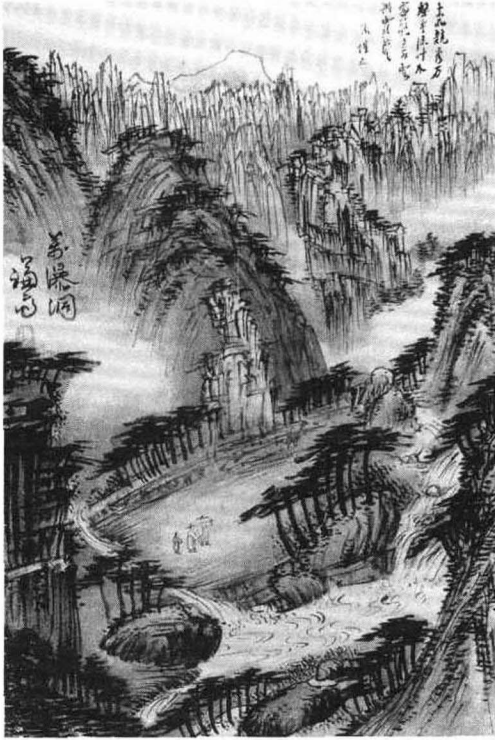
도 10 李胤永, 〈阜蘭寺圖〉,
1748년, 29.5×43.5cm,
서울 개인소장



도 11 鄭遂榮,
〈漢臨江名勝圖〉
중 神勒寺 부분,
18세기,
종이에 담채,
24.8×1575.6cm,
국립중앙박물관

중국의 이와 같은 세 가지 부류 중 한국에 상륙한 것은 기하학적 처리의 첫 번째 형태이다. 姜世晁, 李麟祥, 李胤永 등의 작품들에서 자주 발견되는데 분명히 중국의 영향이라고 할 수 있을 것이다. 이윤영의 〈阜蘭寺圖〉도 10를 보면 절벽을 여러 조각의 입방체형 바위로 모

³⁹ 石濤의 회화에 대하여는 Richard Edwards, op. cit: Richard Edwards, *The Paintings of Tao-chi* (University of Michigan, 1967): James Cahill, *Compelling Image* (Harvard University Press, 1982) 등 참조.



도 13 鄭敫, 〈萬瀑洞圖〉, 비단에 채색, 33×22cm, 서울대학교 박물관

라고 높이 평가해 볼 수 있겠다.⁴¹

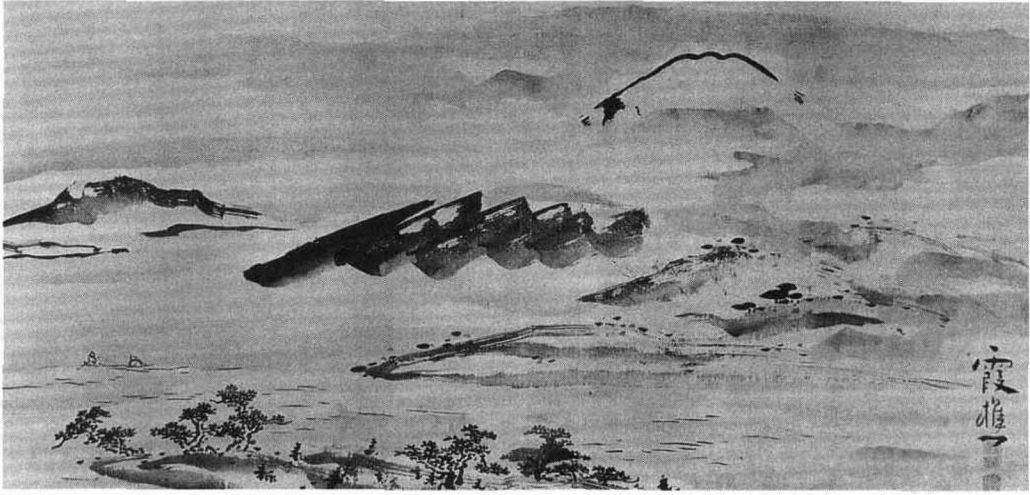
그래도 한국의 실경산수화를 대표하는 형태는 鄭敫이 개척한 垂直皴의 산표현이다. 바늘같이 날카롭게 솟아오른 봉우리들은 물론 실제의 경치를 표현한 것이지만 중국 목판화의 표현에서 아이디어를借用해왔을 가능성도 있다. 아무튼 鄭敫은 산봉우리에 이 참신한 준법을 사용하였을 뿐만 아니라 소나무의 표현도 또한 아주 창의적이다. 沈周의 그림에 많이 보이는 文人畫風의 새로운 소나무 표현을 더욱 힘차고 거칠게 구사하여 자유분방하면서도 소탈한 새로운 나무 표현을 만들어냈다. 〈萬瀑洞圖〉도 13나 〈穴望峰圖〉에서 이러한 특성을 잘 찾아볼 수 있는데 이것은 거의 완전히 한국화되어 새로운 표현으로 느껴지게 한다.⁴²

鄭敫이 찾아낸 이 새로운 표현법은 後學들에 의해 크게 환영받아 모방적인 작품들이 많이 나오게 되었다. 金得臣, 崔北, 姜熙彦, 鄭槐, 鄭忠燁, 金允謙, 金應煥 등 수많은 화가들이 다투어 이 길에 들어섰다. 居然堂의 山水畫는 작품성이 뛰어난 것은 아니지만 鄭敫의 특성을 일목요연하게 요점 정리하여 보여주고 있다.⁴³ 독특한 나무처리를 기본으로 한 다듬지 않은 필선은 마치 정선의 일부를 잘라놓은 듯하다. 이렇듯 간편하게 이용되기에 이른 정선의 새로운 진경산수화풍은 黃山派의 기하학적 형태와 더불어 한국 실경산수화의 큰 두 가지 흐름이라 할 수 있다.

⁴¹ 姜世冕에 대하여는 邊英燮, 『豹菴 姜世冕 繪畫 研究』(일지사, 1988) 참조.

⁴² 鄭敫의 회화는 『謙齋 鄭敫』 한국의 美 1(중앙일보사, 1977)과 『謙齋鄭敫展』(大林畫廊, 1988) 등에서 찾아볼 수 있다.

⁴³ 居然堂의 그림은 安輝濬 편, 『山水畫』下(중앙일보사, 1982), pl. 99, 100 참조.

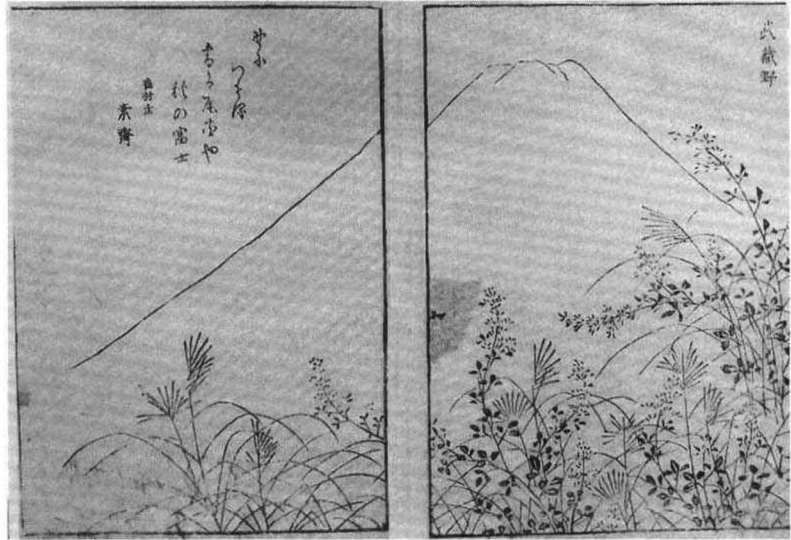


도 14 池大雅, 〈富士山圖〉, 종이에 수묵, 55×113cm

한·중 두 나라는 그래도 화풍상 연관성이 있지만 일본의 경우는 약간 다르다고 할 수 있다. 앞서서도 언급한 바 있지만 일본의 실경산수화에는 南畫家들이 많이 관여하고 있다. 일본의 南畫는 중국의 明清代 회화와 한국의 조선 후기 영향으로 발달한 수묵화이다. 文人이 없는 일본이기에 화풍상으로만 유사하게 그린 것이므로 本質的인 면에서는 차이가 있다. 순수 문인화 즉 理念山水의 경우는 중국화를 모방해 그렸지만, 실경산수화는 일본 내의 경치를 그린 것이므로 모방적으로 그린 것도 아니고 文人畫 그리듯 한 것도 아니다. 그러나 결과적으로 자신들의 일반 문인산수화 기법으로 그리고 있음을 찾아볼 수 있다.

실경화를 많이 그린 화가는 18세기의 南畫家인 池大雅이다. 그의 그림은 眞景圖라 부르는데 앞에서 언급한 〈三岳紀行圖〉 병풍을 비롯하여 수십 점에 이르고 있다.⁴⁴ 富士山, 淺間山, 兒島灣 등 다양한 작품들이 있는데 그의 〈富士山圖〉도 14 를 보면 산봉우리만 富士山이 지나 나머지는 자기 특유의 추상적이고 암시적인 수묵처리로 되어 있다. 실경화인지 문인화인지 구별하기 어려운 단계이다. 그러나 〈淺間山眞景圖〉에서는 서양의 원근법과 투시법을 적용하여 보다 사실적으로 그렸고, 〈兒島灣眞景圖〉에서는 米點을 써서 보다 전통적인 방법을 구사하고 있어 실경화라기보다는 米法山水 한 폭을 보는 듯하다.⁴⁵ 이처럼 여러 가지 화풍으로

⁴⁴ 池大雅에 대하여는 Melinda Tekeuchi, *Taiga's True View: The Language of Landscape Painting in Eighteenth Century Japan* (Stanford University Press, 1992) 참조.



도 15 河村岷雪,
〈百富士之景〉,
1771년, 개인소장

그렸던 大雅의 실경화는 일반 南畫와 큰 구별이 가지 않는 특징을 가지고 있다. 그리고 앞에서 보았던 중국과 한국의 黃山派 특징이나 鄭敼 특유의 표현은 나타나지 않고 있다.

池大雅와 마찬가지로 다른 일본화가들도 富士山을 많이 그렸는데, 대개 특이한 三峰의 모습 표현에만 주력할 뿐 나머지는 지극히 전통적이거나 자의적으로 처리하고 있다. 河村岷雪이 그린 18세기의 〈百富士之景〉도 15는 일본인의 취향을 잘 보여주고 있다. 거의 도안화에 가까운 三峰의 富士山이 크게 後景을 차지하고 있고 앞으로 꽃나무, 갈대, 실개천 등 일본의 전통회화인 繪卷物 등에 나타나는 표현이 자리하고 있다. 새로운 표현이 아니라 너무도 전통적이고 답보적인 상태라 일본인의 보수성을 엿볼 수 있다. 또한 극도로 단순화된 표현에서 일본인들의 도안적인 감각을 볼 수 있다.

池大雅는 일본 眞景圖의 역사에서 보면 우리나라의 鄭敼과 같은 인물이다. 많은 제자들이 있었고 그들은 대개 선생의 화풍을 따랐으며 새로운 표현을 찾는데 그다지 성공하지 못하였다. 中山高陽의 산수화나 野呂介石의 富岳圖에서 그 흔적을 찾아볼 수 있다.⁴⁵ 멋없이 밋밋한 산봉우리들 그리고 문인화풍의 수목과 구릉 처리에서 池大雅의 문인화처럼 처리된

⁴⁵ 〈淺間山眞景圖〉는 Melinda Takeuchi, 앞의 책, pl. 29. 〈兒島灣眞景圖〉는 pl. 47 참조.

⁴⁶ 도판은 成瀬不二雄, 앞의 책, pl. 155, 156, 157 참조.



도 16 狩野探幽, 東海邊의 習作, 스케치 手卷 中 部分, 종이에 수묵담채, 21.6×451.8cm



도 17 司馬江漢, 〈富士遠望圖〉, 靜岡縣立美術館

실경화의 한계를 느낄 수 있다.⁴⁷ 그러나 池大雅의 산수화에 보이는 특유한 표현 즉 점묘법 처리나 煙雲으로 애매하게 처리하는 것과 같은 방법이 보이지 않는 것으로 보아 그만큼 大雅로부터 벗어나고 있음을 또한 입증해주는 것이라 할 수 있다.

일본 富士山圖의 특색은 南畫家들만 그린 것이 아니고 狩野派 화가들, 洋風畫 화가들, 浮世繪 版畫家들까지도 참여하여 화풍을 떠나 널리 애호되었다는 것이다. 11세기 초에 활동

⁴⁷ 小林忠, 『江戸繪畫』Ⅱ 後期(至文堂, 1983), pp. 32-33.



도 18 葛飾北齋,
〈富嶽三十六景〉,
1825년경, 니시키에,
27.3×34.6cm

한 狩野探幽(1602-1674)가 그린 〈富士山圖〉도 16는 後景의 중앙에 富士山을 무게 있게 두고 그 아래로 마을을 넓게 배치하고 있다. 스케치 작품이지만 작가의 의도를 엿볼 수 있으며, 狩野派 특유의 도안적인 표현이 아니라 새롭고 자유로운 探幽의 또 다른 일면이 드러난 예라 할 수 있다.

洋風화가인 司馬江漢(1747-1818)도 여러 장의 富士山圖를 그렸는데 油畫로 제작된 것이 많다도 17. 실경 풍경화답게 그리려고 서구적 원근법과 투시법을 쓰고 있으나 전경의 나무처리나 과도 표현에서 전통적인 일본화 흔적이 드러나고 있다.⁴⁸

대부분 멀리 보이는 富士山을 그리고 있으나 圓山四條派에 속하는 長澤蘆雪(1754-1799)이 그린 富士山圖는 예외적으로 山頂이 중심이 되고 있다. 하늘에서 내려다보듯이 그려 계곡의 표현에 명암 처리가 되어 있는 점에서 서양식을 일부 따랐던 圓山四條派의 태도를 볼 수 있는 한편 전통적 모티프인 鶴이 지나가고 있는 점에서 동서양 절충의 의도를 엿볼 수 있다.

이와 같이 자신이 속한 畫派의 화풍을 살려 다양하게 富士山을 표현하고 있는데 공통되

⁴⁸ 塚原晃, 「司馬江漢 그 풍경표현과 개몽의식」, 『美術史論壇』 3호(1996), pp. 281-298; 岩崎吉一, 原田實, 『日本近代繪畫史』(예경, 1998), pp. 51-60.

는 점은 三峰으로 보이는 富士山頂을 배경에 두고 前景과 中景을 자신의 畫法으로 그린다는 점이다. 따라서 산의 경치 그 자체를 주로 그리는 중국과 한국의 실경화와는 성격을 달리 한다고 볼 수 있다. 19세기에 들어가면 浮世繪 판화가들 특히 北齋와 廣重이 나와 수많은 富士山을 배경으로 하는 산수관화를 제작하게 되는데 <富嶽三十六景>이 대표적이다. 그 중 날씨가 맑게 갠 富士山의 모습을 담은 版畫를 18 비롯한 北齋의 작품은 일본 실경화가 도달한 頂点이라 할 수 있다. 군더더기가 생략되고 오직 핵심만 남은 외관은 조형미의 추구라고 할 수 있다. 멋있게 처리된 구름과 아름다운 색채에서 黃山派의 黃山과 같이 富士山이 드디어 造形美 추구의 대상이 되고 있음을 느낄 수 있다. 北齋의 또 다른 작품인 파도 속의 富士山圖는 끝없이 살아나는 富士山의 모습을 느끼게 한다. 크게 솟아오른 파도의 모습은 무섭기는 하나 전통적인 파도 표현을 크게 확대한 것이다. 그 아래 납작 엎드린 선원들이 재미있으며 멀리 파도 사이로 보이는 조그만 富士山頂은 오랜 세월 꺾어 버려 온 富士의 생명력을 느끼게 한다. 鎌倉時代부터 그려진 富士山이 19세기까지 일본 실경화의 핵심으로 자리하고 있다는 것은 이 산이 화가들에게 하나의 신앙과 전통이 되었다는 것을 의미한다. 이 점은 金剛山과 黃山이 19세기와 20세기에 중국과 한국에서 계속 그려지는 것과 같은 현상이다. 黃山과 金剛山 그리고 富士山은 하나의 산을 떠나서 화가들에게는 추구해야 할 造形실험의 목표이며 대상이 되었던 것은 아니었을까 한다. 끝없이 새로운 표현으로 다시 접근해 보는 이 산들은 久遠의 女人像과도 같이 우리 곁에 있는 것이다.

V. 맺음말

동아시아의 세 나라 한·중·일에서는 17-18세기를 전후하여 실경산수화가 크게 성행하였는데 이미 살펴본 바와 같이 이 같은 현상은 17세기 중국에서 黃山을 많이 그리는 黃山派의 활동이 起點이 되어 한국과 일본으로 파급된 것이다. 물론 삼국에는 그 이전부터 실경산수화가 있어 왔지만 17-18세기의 실경화 발달과는 내용면에서 상당한 차이가 있다. 그것은 중국의 경우 黃山派를 통해 산의 표현이 어느 정도 樣式化되었고, 이것이 한국과 일본에 전해져 영향을 미쳤다는 점이다. 그리고 실경화라 하여 극히 사실적인 경향만을 띤 것이 아니라 文人畫風을 추구하며 아울러 변형과 생략도 서슴지 않는 태도를 보인다는 점도 특징이라 할 수 있다.

삼국의 실경화를 비교해보면 중국의 실경 양식은 몇 가지 타입이 있으며, 그 중 弘仁式의 기하학적인 형태가 한국에 전래되어 18세기 실경화에 영향을 미쳤다. 그러나 한국의 경우는 鄭敼式의 실경처리가 主流였다고 할 수 있는데 여기에는 조선 중기의 전통적인 표현과 아울러 중국의 山水版畫風이 관련되어 있을 것으로 보이나 모방적인 것은 아니다. 鄭敼의 영향은 매우 커서 후대의 많은 화가들이 따르게 되면서 한국의 대표적이고 독특한 화풍으로 자리하게 된 것이다. 한국도 文人畫家들이 실경화 제작에 많이 관여하고 文人畫風으로 그린 것은 중국과 유사하다고 할 수 있다.

일본의 경우는 한국만큼 중국과의 연관이 크지는 않으나 南畫家들에 의해 점차 발전하였기 때문에 중국의 文人畫風을 추구하는 南畫家들에 의해 자연히 중국풍 실경화가 일본에서도 나타나게 되었다. 池大雅와 그의 제자들에 의해 발전된 富士山圖들은 이전부터 있어 왔던 富士山の 표현과 文人산수화풍이 결합한 것으로 절충적이라 할 수 있으며 기하학적 표현이나 곡선형 표현은 그다지 보이지 않고 있다. 그러나 中村竹洞과 龜田鵬齋의 기하학적 산수표현이 黃山派의 영향인지는 좀더 검토를 필요로 한다.

일본인들은 富士山을 유독 좋아하여 많이 그리고 있는데 여러 畫派의 화가들이 제각기 자신의 화풍으로 다양하게 표현하고 있다. 공통점은 도안적이고 장식적이며 繪卷物에 보이는 표현을 많이 하고 있어 전통적이고 보수적인 면을 많이 보이고 있다는 것이 특색이다. 실경산수화의 표현에 있어서 삼국 간에 차이가 있기는 하나 한국과 중국이 좀더 연관성이 있고 일본이 독자적으로 나아간 것이 전체적인 느낌이라고 할 수 있다. 앞으로 『芥子園畫傳』이나 《太平山水圖》와 같은 목판 산수화를 통한 삼국 간의 상호 관련성이 좀더 연구되어야 할 여지가 있으며, 새로운 자료를 보다 많이 발굴한다면 17-18세기 삼국의 회화 이해에 큰 도움이 될 것이라 생각된다.

* 주제어: 실경산수화, 진경산수화, 黃山, 金剛山, 富士山, 실학, 鄭敼

ABSTRACT

The Prevalence and Meaning of the Real Scenery Landscape Painting in the 17th and 18th Centuries in China, Korea, and Japan

Han Jung-hee

Real scenery landscape paintings spread widely during the seventeenth to eighteenth centuries in China, Korea and Japan. In contrast to the traditional way of depicting landscape *i.e.* the conceptual and idealistic images of the Chinese Che School (浙派) and Wu school (吳派) styles, artists during this period began to depict the beauty of real scenery and topographies in their own countries. This new trend started in China in the early seventeenth century and spread first to Korea and then to Japan. This study investigates why such a phenomenon occurred in all three countries simultaneously. Previous discourse has debated whether it is related to an internal motive such as the independent movement in Korea and Japan, or to an external source such as an international trend to pay attention to the real world and actual life.

In this paper, I propose a number of common factors which eventually formulated the prevalence of the real scenery landscape painting in these three countries. Firstly, I propose that the School of Practical Learning (實學), a philosophical movement which prevailed in the seventeenth to eighteenth centuries in these three countries, played an important role in establishing real scenery landscape painting and genre painting. Instead of looking at the world from the conceptual and philosophical Neo-Confucian viewpoint, scholars of the School of Practical Learning were concerned with actual life and the reality of the world. This kind of pragmatic thinking in Asia was stimulated by the visiting

Westerners such as the Jesuit missionaries, and by Western publications translated into Chinese at that time.

The popularity of travelling and composing travel essays in the Ming period China, the late Chosŏn period in Korea, and the Edo period in Japan equally contributed to the development of the real scenery landscape paintings. Historically, literature served as a forerunner to the formulation of new movement in art. Therefore, it is unmistakable that the popularity of travel along with the travel diaries and anthologies had an impact on the development of the real scenery landscape painting. Furthermore, I believe that the introduction of woodblock prints from China to Korea and Japan was another source by which Korean and Japanese artists learned of Chinese landscape paintings. Based on these factors, the real scenery landscape painting flourished broadly in all of East Asia.

Although a large amount of the real scenery landscape painting was produced in these three countries, each country developed its own unique characteristics. For example, in China the Huangshan School (Anhui School) produced mainly landscapes based on nature. These artists especially favored the depiction of the scenic views of the Huangshan mountain in the Anhui province of China. In describing the various peaks in the mountain, Anhui artists like Hung-jen (弘仁), for example, initiated an abstract and geometric style.

In Korea, Chŏng Sŏn formed a new school of real scenery landscape painting called "true-view landscape painting." Based on the traditional Korean way of describing actual scenery and the literati painting style from China, he created a unique method of depiction. Of the many mountains in Korea he especially liked the Diamond Mountains with their needle-shaped peaks and expressive pine trees. He enlivened the beauty of Korean scenery with his powerful renderings of the axe-cut and hemp-fiber strokes. Many artists followed his brush manner and perspective together with the shapes of peaks and pine trees in depicting scenes from the Diamond Mountains and other sites.

In Japan, the famous Nanga (南畫) artist Ike no Taiga was a pioneer in the field of true-view landscape painting. He was a versatile painter who also painted in the manner of ancient masters (倣作) and the subject of Four Gentlemen. Taiga described the topographies of Japan in the literati style of the Nanga. His simplified composition and

poetic atmosphere are evident in his Nanga paintings as well as his true-view landscape paintings. Following his principles, many artists in Japan began to describe Japanese scenery.

In comparing the real scenery landscape paintings of China, Korea and Japan, I propose the following: Chinese landscape paintings in the seventeenth century are characterized by mainly abstract and geometric shapes. Hung-jen, Mei Ching and Hsiao Yun-tsung are major artists in this style which originated from the Yuan master Ni Tsan's style. Sometimes a dynamic and expressive style with curvilinear patterns is used by Hsiao Yun-tsung and Shih-t'ao to a limited degree.

On the other hand, there were two different types of Korean true-view landscape paintings: the Ch'ong S'on school style and the Anhui school style from China. The Ch'ong S'on style, which is characterized by peaky mountains and expressive brushwork, was enthusiastically adopted by Kang Hui-on, Kim Yun-gyom, Kim Ung-hwan, and Kim Hong-do, among others. The Anhui school style of abstract and geometric forms were favored by Yi In-sang, Ch'ong Su-yong and Kang Se-hwang in the eighteenth century. These two different types equally contributed significantly to the development of Korean landscape paintings.

However, unique Anhui school style of geometric and abstract landscapes are scarcely found in Japanese true-view landscape paintings. Instead, most Japanese artists followed Taiga's style which was formulated from the typical Nanga style of traditional ink painting and western techniques. In terms of perspective and brushwork, there was not much difference between Nanga paintings and true-view landscape paintings. Japanese artists included the Fuji Mountain and other famous places into their paintings even when they produced imitative paintings after ancient masters and Nanga paintings of literati style. Interestingly, some of Taiga's true-view landscape paintings bear inscriptions stating which artists he considered when he depicted them. This kind of ambiguity between real scenery landscape paintings and paintings after ancient masters equally appears in China, Korea, and Japan.

Japanese artists of landscape painting loved to depict the beauty of the Fuji Mountain which had long been praised by the Japanese. Many different viewpoints and

perspectives were developed for describing the scenery of the Fuji Mountain by Nanga artists as well as Kano school artists and artists of the Western style. The famous Ukiyo-e artists Hokusai and Hiroshige produced numerous woodblock prints which illustrate the Fuji Mountain and its surroundings.

As we have seen so far, each country developed their own style of landscape paintings. They share a similar philosophy and social environment. Therefore, it is possible to say that the popularity of real scenery landscape paintings in the seventeenth and eighteenth centuries in China, Korea, and Japan are derived from an international flow of new movement. This phenomenon emerged in China first and was gradually introduced to Korea and Japan. This movement, however, had a sudden halt following the different political and social circumstances of each country. China was occupied by the Manchus who established the Ch'ing dynasty and treated China as a colony. Korea and Japan were controlled by the conservative factions in the field of art who aimed at pursuing typical and genuine Chinese painting styles rather than their transformations or permutations.