

一七·一八世紀의

韓·日間 繪畫交涉

洪 善 杓

一、序 言

壬辰倭亂으로 일시 단절되었던 韓·日 關係가 새롭게 德川幕府를 수립한 日本側의 끈질긴 간청에 의해 회복되면서 다시 밀접한 관계에 놓이게 되었다. 이에 따라 朝鮮王朝는 每回 五〇〇여명에 이르는 대규모 通信使節團을 派日하였으며, 거기에는 그림 잘 그리는 畫員 一~二명과 아울러 詩書畫에 뛰어난 人士들이 상당수 포함되어 一七·一八世紀의 韓·日間 繪畫交涉를 보다 빈번하게 했었다. ① 이렇듯 빈번해진 繪畫交涉이 兩國間의 繪畫의 關係를 보다 밀접하게 했던 것으로 믿어지는 것이다. 특히 이와 관련하여 朝鮮後期繪畫가 日本南畫의 발달에 적지않은 영향을 미쳤던 것으로 보이며, 韓·日繪畫交涉史에서 매우 새롭게 주목되는 문제로 대두된다.

그러나 壬辰倭亂以後의 韓·日間 繪畫交涉에 관한 研究는 아직껏 제대로 이루어진 바 없다. 다만 이에 관해서는 通信使行員들의 日本內畫蹟에 대한 文獻資料의 나열이나, 一七世紀의 渡日畫員인 金明國과 韓時覺의 禪宗畫에 대한 단편적인 추측, 그리고 日本江戶時代(一六一五~一八六八)의 繪畫에 대해 朝鮮王朝繪畫의 위치를 얼마간 부여하면서 도설제적인 내용을 부각시키지 못한 막연한 견해만이 散見될 뿐이다. ② 그래서 本稿에서는 이러한 문제들을 朝鮮後期繪畫와 日本南畫와의 關係에 초점을 맞추면서 주로 通信使行을 중심으로 밝혀 보고자 한다.

앞서 提起된 朝鮮後期繪畫와 日本南畫와의 關係究明이 시도조차 되지

않았던 사실과 더불어 朝鮮王朝繪畫의 對日交涉問題는 아직도 우리나라 繪畫史研究에서 별로 다루어지지 않고 있는 실정이다. ③ 事實上 우리나라 繪畫史를 보다 옹호하게 파악하고 이해하기 위해서는 늘 中國 및 日本 繪畫史와의 관계를 體系的으로 檢討해야 할 필요성이 있다. 이것은 韓國 繪畫史를 東亞細亞의 繪畫圈속에 融解시켜 버리는 것이 아니라, 우리 繪畫史의 特殊性이나 그 위치를 보다 구체적으로 파악하는 길이라고 믿어진다. 물론 우리나라 繪畫史의 큰 줄기를 이해하는 데는 中國繪畫와의 交涉問題가 보다 중요하다는 것은 말할 나위도 없겠지만, 韓國繪畫史가 東亞細亞의 繪畫圈에서 차지하는 위치나 그 비중을 더욱 뚜렷하게 하기 위하여는 역시 같은 繪畫圈을 이루고 있던 日本繪畫와의 관계가 제대로 밝혀져야만 할 것이다. 뿐만 아니라 韓·日間의 繪畫交涉을 통하여 日本 땅에 전해져 遺存하는 우리 繪畫를 考察해 보는 것은, 史料의 零細로 허덕이는 韓國繪畫史研究를 위해 새로운 資料를 增補해 준다는 점에서 도 절실한 일이 되겠다. ④

그러면 一七·一八世紀의 韓·日間 繪畫交涉을 考察함에 있어서 우선 그 이해를 넓히기 위해 다음 章에서는 朝鮮王朝와 德川幕府의 밀접했던 관계를 살펴본 후, 三章에서는 通信使行員들의 繪畫交涉의 실태를 요점적으로 다루고, 이어서 四章에서 朝鮮後期の 繪畫와 日本南畫와의 관계를 作品의 分析과 비교를 통하여 밝혀 보고자 한다.

그런데 이와 같이 韓·日 兩國間의 繪畫上の 關係를 추구하는 데는 東亞細亞繪畫圈에서 보다 先導的인 역할을 했던 中國과의 연관성에서 인식되어야 하겠다. 왜냐하면 中國을 先導로 하는 같은 繪畫圈에서의 類似性을 兩國關係에서만 파악해 버리는 誤謬에 빠질 수도 있기 때문이다. 따라서 이 문제를 추구하기 위해서는 韓·日兩國繪畫史는 물론 中國 繪畫史에 이르기까지 폭넓은 이해의 바탕이 先行되어야 할 것이다. 그러나 아직 필자는 이에 대해 전반적인 이해가 부족해 있을 뿐 아니라, 本稿의 초점이 될 朝鮮後期繪畫와 日本南畫의 관계에 대해서도 제대로 살피고 보기에는 불충분한 점이 한두가지가 아니다.

이러한 입장에 놓여 있으면서도 本稿를 開陳하려는 것은 이 방면의 본격적인 연구를 돕기 위한 하나의 기초작업에 불과한 디딤돌로서의 역할에 그 所以然이 있는 것이다. 未盡한 점에 대해서는 보완을 기대하며 誤謬에 대해서는 叱正을 바랄 뿐이다.

二、朝鮮王朝와 德川幕府

一七·一八世紀의 韓·日間 繪畫交涉은 朝鮮王朝와 德川幕府의 활발한 文化交流를 통해서 이루어졌었다. 따라서 當時 兩國間의 繪畫交涉을 보다 잘 파악해 보기 위해서는 우선 朝鮮王朝와 德川幕府의 밀접했던 관계를 文化交流의 背景的 側面에서 간략하게나마 살펴볼 필요가 있겠다.

壬辰倭亂으로 일시 단절되었던 韓·日關係가 日本側의 끈질긴 간청에 의해 再開되면서 兩國은 다시 밀접한 관계에 놓이게 되었다. 이러한 추세는 兩國의 利害關係가 서로 잘 符合했기 때문으로 믿어진다.

壬辰倭亂으로 최대의 국가적 시련속에 허덕여야 했던 朝鮮王朝가 日本에 대해 더 할 수 없는 적개심을 품은 채 國交의 再開를 허용했던 것도 日本과의 外交關係의 개선으로 침략의 再發을 예방하고, 한편으로 明·淸交替本과의 혼란한 국제정세의 위협에 대한 心理的 부담을 줄여 보자는 데 그 주요 의도가 있었던 것이다. ⑤ 사실상 壬辰倭亂을 치른 朝鮮王朝의 對日 外交政策은 日本의 再侵防止에 적지않은 비중이 주어졌으며, 특히 그 대책의 하나로서 日本과의 긴밀한 文化的 紐帶關係를 의식했던 듯하다.

그런데 당시의 德川幕府로서는 儒學의 振興이 시급한 과제로 대두되어 있던 때였다. 幕府의 立場은 國內統一에 상당한 저항세력이 되고 있던 加藤清正 등의 佛敎的 조직력과, 새로운 세력으로 성장하던 그리스도敎를 약화시키기 위해서도 反宗敎的 合理主義思想 즉 儒學의 장려가 절감되는 바 있었다. 또한 이것은 將軍을 頂點으로 하는 새로운 中央集權體制의 構築을 위하여도 절실한 일이었다. ⑥ 그래서 儒學은 幕府의 지원아래 크게 振興되면서 이에 따른 文化的 섭취를 朝鮮王朝를 통해서 추구하고자

했던 것이다. 이에 따라 德川幕府는 對外的으로 鎖國體制를 구축하는 방향으로 흘렀지만, ⑦ 朝鮮王朝에 대해서는 通交를 위해 끈질긴 노력을 했었다. 이 점은 日本側이 國交再開의 간청을 위해서 宣祖三三年(一六〇〇)에서 三九年(一六〇六)의 七年사이에 一四차례의 通交交涉使를 보낸 사실로도 잘 입증된다. ⑧ 말하자면 당시의 韓·日關係는 日本側이 中國과의 通交에 심과하므로써 先進文化를 朝鮮王朝를 통해 섭취하고자 했던 반면에, 朝鮮王朝는 日本과의 文化的 紐帶를 통하여 그들의 침략적 오랑캐의 습성을 教化내지는 회유해서 무력적 침략을 막아 보고자 했던 의도를 짙게 엿보여 주고 있는 것이다. 이것은 丁若鏞이 日本이 이제 는 우리를 침략하지 않을 것이라는 이유로 儒敎文化로의 전환 즉 文治 傾向을 들고 있는 것으로도 알 수 있겠다. ⑨ 이와같이 當時 兩國間의 이 해관계는 지극히 잘 符合되었기 때문에 韓·日關係는 그 어느 때 보다도 友好的이고도 평화적으로 지속되었으며, 이를 통하여 文化交流 또한 활발했던 것이다.

그런데 通信使行을 중심으로 이루어졌던 當時의 韓·日關係에서 우선 주목하지 않을 수 없는 사실은, 從來 日本의 知識階級을 形成하고 있던 禪僧들에 의해 이루어졌던 外交文書의 解讀이나 作成 등이 幕府의 儒學 振興으로 말미암아 새로운 지식계급으로 대두된 文人學者 즉 儒者들에게로 넘어 오게된 점이다. 當時 通信使節團의 日本側 接待役으로는 물론 禪僧들도 참여했었지만, 무엇보다도 그 主役은 역시 儒者知識層들이었다. 특히 通信使節團의 日本側 接待役 대다수가 우리나라 退溪學派 朱子學의 영향으로 日本近世儒學의 開祖가 된 藤原惺窩(一五六一—一六一九)의 學統을 이은 門下들이었다는 사실은 주목을 요한다. ⑩ 왜냐하면 日本南畵의 先驅者로 불리우는 後論軒 祇園南海(一六七六—一七五二)도, 藤原惺窩의 學統을 이은 木下順庵(?—一六九八)의 제자가운데 通信使節團의 接待役으로 많은 활약을 했던 이른바 木門五先生 中の 한사람이기 때문이다. ⑪ 뿐만 아니라 이러한 추이는 日本의 南畵家들이, 朝鮮後期繪畫와 관련하여 祇園南海와 더불어 뒤에서 論及할 中山

高陽(一七七一~一七八〇)이나 池大雅(一七二三~一七七六)、그리고 浦上玉堂(一七四五~一八二〇)의 경우처럼 儒者知識層이거나 혹은 그와 有關하던 계층에서 배출되었던 점과 관련지어 볼 때 더욱 뜻깊은 사실이 되겠다. 아풍은 當時 韓·日關係에 있어서 日本側의 主役으로 儒者들이 등장한 사실이라든지, 또한 이들이 日本의 새로운 지식계급으로 대두된 사실 등은 後論하는 바와 같이 兩國間의 繪畫관계에 매우 중요한 意義를 던져주는 것이다.

어쨌든 通信使節團이 日本 땅에 도착하면 接待儒者를 포함한 그곳 지식인들은 우리 使行員들과 筆談이나 詩文의 贈答, 그리고 書畫의 求請 등을 다루어 원했었다. 이에 응하느라 通信使一行은 五~八개월 가량의 日本內路程에서 심한 文化的 고초를 겪어야 했다. 이러한 事例들은 通信使行員들의 紀行文이나 日本側 文獻에 빈번히 보이고 있다. 가령 壬戌年(一六八二) 使行譯官 金指南의 『東槎日記』에는 「그나라의 執政인 者로부터 심부름하는 倭人, 신비나 중 등 好事하는 무리들에 이르기까지 중이와 버루와 먹을 가지고 와서 날마다 간절하게 요구해와 가는 곳마다 견딜 수가 없다」고 했으며, 戊戌年(一七一八)의 使行製述官 申維翰은 그의 『海游錄』에서 「소위 文士라 하는 者는 친릿길을 멀다 하지 않고 와서 驛이나 館에서 기다려 하룻밤 자는 동안에 혹은 종이 수백폭을 소비하고 詩를 구하다가 얻지 못하는 자는 비록 반출의 筆談이라도 보배로 여겨 감사해하기를 마지아니했으며, 평시에 朝鮮을 높이 사모하는 때에 그 大官·貴人은 우리의 글을 얻어서 자랑거리로 삼고 書生은 명에를 얻는 길로 삼고 낮고 친한 者는 구경거리로 삼았으며, 그래서 그들을 응접하기에 겨를이 없었다」고 적고 있다. ⑫ 위의 기록들로부터 보면 朝鮮王朝文化에 대한 熱意가 비단 日本의 지식인들에만 국한되었던 것이 아니라, 각계각층을 망라한 큰 관심이었던 것도 아울러 알 수 있겠다.

日本人들의 熱意는 특히 書畫의 求請에서 더욱 극심했던 듯하다. 물러드는 日本人들 때문에 畫員과 寫字官들은 잠시 쉴 틈도 없었을 뿐만 아니라 밤잠조차 제대로 자지 못하는 경우가 많아서 급기야 金明國

같은 畫員은 고통을 참지 못하여 울려고까지 했었다. ⑬ 그래서 幕府에서는 이처럼 극성스러운 日本人들의 求請行爲를 規制한 적도 있었다. ⑭ 그러나 當時의 日本人들은 우리나라 使行員의 墨積이라면 비록 한 조각이라도 珠玉같이 여겼기 때문에 이를 求得하기 위해 심지어는 뇌물이 동원되기도 했던 것이다. ⑮

이와 같은 현상은 當時의 日本人들이 우리 使節團과의 접촉을 先進文化를 직접 접하고 또 그 이해의 폭을 넓혀보는 기회로 삼았던 데에 그 주요 원인이 있었지 않았나 생각된다. 사실상 日本人들은 當時의 朝鮮文化를 사모와 존경의 대상으로 여겼으며, 그래서 이를 中國의 그것과 같은 수준으로 인식한 듯 우리 使行員을 흔히 唐人이라 부르기도 했던 것이다. 壬戌年(一六八二)의 使行副使 書記로 渡日했던 洪世泰의 이름이 一六八八年 京都의 學者 宮川道達에 의해 편찬된 『瀟湘八景詩歌抄』의 「唐人條」에 中國宋代 畫家 范寬, 許道寧, 李唐, 玉潤 등과 함께 기재되어 있는 것이라든가, 丁卯年(一七四七)의 渡日畫員 崔北과 李聖麟의 作品이 一七五一年 大岡春朴이 刊行한 『畫史會要』의 「明清部」에 沈周, 文徵明, 董其昌 등과 나란히 掲載된 것 등은 그 좋은 예가 될 수 있겠다. ⑯

通信使節團이 渡日하면 幕府 또한 온갖 정성을 다해서 接待에 임했던 듯하다. 每次 通信使의 送迎에 百萬兩에 이르는 막대한 비용을 소비하였고, 나뭇터 같은 곳에는 船橋를 걸어 배를 정열하여 놓고 혼들리지 않게 하기 위해서 천여명의 인부를 상하로 세워 흐르는 물을 막게 했으며, 京都와 江戸사이의 五三宿驛에서는 延人員 二二三만五〇명과 馬 四만一二三四匹이 동원될 정도였다. ⑰ 어쨌든 이상에서 열거한 사실만으로도 당시 日本이 朝鮮王朝를 통해 추구했던 文化的 熱意와 경향을 충분히 짐작해 볼 수 있겠다.

한편 우리 朝廷에서는 앞서 언급했듯이, 日本의 再侵을 예방하기 위하여 先進文化國으로서의 길은 전통을 보여주고 또 그것을 傳播하므로써 그들을 회유해 보고자 意圖한 듯 通信使節團의 파견에 적지않은 배

를 했던 것 같다. 우선 通信使節團의 構成人員만 보더라도 五〇〇여명에 이르고 있어서, 中國使行의 경우 二〇〇(三〇〇)여명이나 또는 朝鮮初期의 派日使節團 一〇〇여명의 경우와 비교하여 상당히 대규 모였던 것을 알 수 있다. ㉞

通信使行員의 差遣 또한 「極擇帶率」이 건의되는 등 그 선발이 엄선된 듯하다. ㉟ 그래서 正使를 비롯하여 三使는 물론 그들의 書記나 子弟軍官, 그리고 製述官, 漢學 등의 員役들 까지 學問이나 詩文에 뛰어난 者가 差遣되었었다. 書記나 子弟軍官 중엔 朴安期, 權伋, 李明彬, 洪世泰, 李東郭, 洪舜衍, 申維翰, 成夢良, 張應斗, 成大中等과 같은 庶孽出身의 「엘리트」들이 상당수 포함되어 있었으며, ㊱ 특히 이들과 日本知識人들과의 文化的 交流는 광복할만 했었다. 兩國人士들의 文化交流는 日本에서 筆談이나 唱酬集으로 곧 刊行되기도 하였으며, ㊲ 더구나 그들의 교류는 使行이 끝난 뒤에도 書信往來 등으로 지속되어 當時 번잡하고도 밀접했던 韓·日間 文化交流의 단면을 잘 보여주고 있다. ㊳

또한 日本으로 과전하는 通信使一行에는 中國使行의 경우와 마찬가지로 書員 一명과 寫字官 二명도 함께 따라 가도록 規定되어 있었다. ㊴ 그러나 실제로는 渡日書員의 경우 한번에 二명, 寫字官은 三명 혹은 四명씩이나 增員되어 간적도 있었다. ㊵ 이러한 사실은 中國使行의 경우 英祖 二七年(一七五一)에 承文院副承旨 李彝章이 中國使行에 있어서 寫字官·書員·觀象監生徒는 모두 緊要한 員役이 아니라고 했던 建議에 따라 寫字官이 더욱 不緊하다 하여 削減시켰던 사실과 비교해볼 때 흥미 있는 留意點을 제기해 준다. ㊶ 위의 비교로 推察해 보면 아마도 派日書員이나 寫字官의 增員은 書畫求得을 위해 물려드는 日本人들을 응대하는 역할이 당시 우리 朝廷에서 꽤 관심있게 그래서 더 진요하게 여겨졌기 때문에 주어진 배려가 아닐까 생각된다.

派日書員이나 寫字官들 역시 能畫能書者중에서 差出되었던 모양인데, 여기서 書員에 대해서만 좀더 살펴 보기로 하겠다. 『六典條例』에 의하면 派日書員의 差遣은 「正使自辟」 즉 使行의 正使가 임의로 뽑아서

朝廷의 승인을 얻어 帶同할 수 있게 되어 있다. ㊷ 그러나 원칙적으로 「善畫者擇送」을 하게 되어 있었고 또 日本側에서도 「能書畫之人帶來」를 희망했었다. ㊸ 뿐만 아니라 渡日 당시 書員들의 연령이나 官職으로 미루어 보아도 그들이 能畫者중에서 차출되었을 것이라는 추측을 가능하게 해 준다. 通信使行員들의 紀行文에 수록된 員役名簿를 통하여 살펴 보면 渡日 당시의 書員들은 대체로 筆力이 무르익던 四〇才 전후의 장년층이었으며, 官職은 하급기출관의 書員벼슬로서는 거의 상한선인 教授, 副司果, 主簿 등 從六品級이었음을 알 수 있다. 특히 癸未年(一七六三)의 使行書員 金有聲의 경우는 비록 實權없는 명예직이었으나 생 각되지만 正三品 堂上官인 僉使벼슬까지 지낸 뒤 通信使行書員으로 差遣되었던 것이다. 그가 僉使벼슬에까지 陞遷될 수 있었던 것도 朝廷間에서 상당한 能畫者로 인정을 받았기 때문으로 믿어진다.

이처럼 渡日書員들은 能畫者였을 뿐 아니라, 이들의 대부분이 日本에 다녀온 적이 있는 書員집안이거나 또는 使行의 實務를 맡아보던 譯官집안의 출신이었던 점 또한 주목된다. 渡日書員들을 『書寫兩家譜錄』에 의 해 살펴 보면 이들 一三명 중 九명이 이러한 家系的 背景을 가지고 있는 것을 알 수 있다. ㊹ 그중 一六二四年의 渡日書員 李彥弘이 譯官 張挺立 집안과 사돈간이었던 점이라든가, 一六五五年의 渡日書員 韓時覺의 큰 아버지 韓相國이 一六三六年의 通信使行 通譯官인 次通事로 日本에 다녀오고 그 후에도 對馬島를 왕래하던 日本譯官이었던 점, 그리고 一六八二年的 咸梯健은(一七一九年的 咸世輝는 그의 아들임) 一六〇七年 日本과의 通交를 위해 對馬島를 다녀온 李彥瑞의 譯官집안이며 또 안양의 張挺立집안과도 사돈을 맺었고 一七四八年의 李聖麟이 바로 譯官 李彥瑞 집안 출신이었던 점과, 一八一一年의 李義養도 아버지 큰아버지 모두 譯官이었던 점 등은 특기할 만하다. ㊺ 이 사실들은 당시 使行의 실무를 主導하던 譯官집안의 書員의 差遣에 어떤 背景的 요소가 되지 않았을까 하는 추측을 차아내게 한다. 물론 書員과 譯官은 같은 신분계급으로서 通婚圈을 이루고 있었기 때문에 위의 사실은 당연한 현상일런지 모

른다. 그러나 使行에 있어서의 譯官의 위치나 비중을 고려해 본다면 渡日書員들의 家系的 背景은 그들의 使行問의 임무를 보다 원활하고도 효율적으로 수행하게 하기 위한 하나의 배려로 풀이될 수도 있겠다. 어쨌든 이상에서 渡日書員을 살펴보면서 導出되어진 성격들은 通信使行에 있어서 書員의 역할이 그만큼 중요하고도 관념있게 여겨졌던 단적인 증거들이라 생각되어진다.

이제까지 朝鮮王朝와 德川幕府의 밀접했던 관계를 通信使行을 중심으로 이루어지던 文化交流의 측면에서 살펴보면서 當時 兩國間 繪畫交涉의 背景에 대한 이해의 폭을 넓혀 보았다. 이밖에도 一七·一八世紀의 韓·日兩國間은 經濟적으로도 상당히 밀접한 관계에 놓여 있었으며, ② 드디어는 德川幕府의 對外關係에 있어서 朝鮮王朝가 가장 큰 위치를 차지하기에 이르렀으니 이는 江戶時代 對外關係資料의 집성인 『通航一覽』에서 「朝鮮國部」가 차지하고 있는 비중만 보아도 잘 알 수 있겠다. ③

三、通信使行員의 繪畫交涉

通信使一行이 五~八個月 가량의 日本內 路程中에 물려드는 그곳 사람들과의 書畫求得에 응하느라 상당수의 書蹟을 日本 땅에 남겼던 것으로 믿어지지만, 현재는 그 일부만이 實物이나 혹은 『古畫備考』의 「朝鮮書畫傳」과 같은 文獻上에 기재되어 전해지고 있다. 이들 資料에 대해서는 이미 소개된 바 있으므로, ④ 여기서는 金明國과 韓時覺의 禪宗書畫問題를 비롯하여 日本南畫와 有關한 通信使行員이나 그 作品에 한해서 요점을 정리해 보고자 한다. 그러면 우선 우리나라 書員으로 日本에 건너갔던 金明國과 韓時覺의 禪宗書畫問題부터 살펴보기로 하겠다.

金明國(약 一六〇〇~一六六二以後)은 一六三六~三七年과 一六四三~五年의 두 차례에 걸쳐 日本에 다녀왔으며, 韓時覺(一六二一~?)은 一六五五年에 渡日했었다. 이들은 朝鮮中期的 畫壇에서 활약했던 書員들로

서 특히 金明國은 우리나라의 가장 대표적인 浙派風 畫家中의 한 사람이었다. 그런데 그는 浙派風의 山水人物圖 이외에도 韓時覺과 더불어 減筆로 처리된 禪宗書를 적지 않게 그렸었다. ⑤ 이들이 그렸던 禪宗書는 當時 우리 畫壇에서는 별로 유행되지 않았으나 日本에서는 풍미하고 있었기 때문에 관심을 끌게 한다.

물론 우리나라에서도 佛教가 융성했던 高麗時代에는 禪宗書가 성행했을 것으로 믿어지지만, ⑥ 朝鮮時代에 있어서는 儒敎至上主義로 말미암아 佛敎를 政策的으로 억압했기 때문에 禪宗書 또한 發展할 수 있는 文化的 기반이 위축되어 버렸다. 특히 朝鮮中期的 불교탄압은 더욱 극심하였으므로 禪宗書의 作書는 극히 한정되어 있었다고 말할 수 있겠다. 사실상 朝鮮中期에 있어서 金明國과 韓時覺이 활약하기 이전에는, 분명히 寒山을 그린 것으로 믿어지는 灘隱 李震(一五一~?)의 「問月圖」와 西山 大師 休靜의 『淸虛堂集』에 「達磨圖」와 「達磨渡江圖」의 題讚 정도가 보이고 있을 뿐이다. ⑦ 그리고 四溟堂 惟政(一五四四~一六一〇)도 「蒙頭達磨圖」의 題讚을 남기고 있지만 그것은 그가 德川幕府와의 外交再開 문제로 日本에 갔을 때 그곳 사람들의 요청에 따라서 주었던 것이고, 그중의 하나로 믿어지는 「達磨圖」가 현재 澗松美術館에 所藏되어 있다. ⑧ 이렇듯 禪宗書는 堂時 우리 畫壇에서 상당히 적막했던 것을 알 수 있겠는데, 이러한 적막함 때문인지 眉叟 許穆의 二弟인 許懿(一六〇一~?)에 의해 摸書된 그림중에서 「達磨圖」를 「最奇」하게 느꼈는지도 모른다. ⑨ 그러나 高麗時代의 禪宗書傳統이 朝鮮時代에 와서도 미약하게나마 이어졌던 사실 또한 간과해서는 안 될 것이다.

中國에서도 禪宗書는 五代와 南宋代의 성행은 고비로 元代부터 쇠퇴해지다가 一五世紀 무렵 거의 종말을 고해 버리고 만다. ⑩ 그러나 日本에서는 鎌倉時代(一一八三~一三三六)以來 武士政權의 비호와 더불어 발전하다가 室町時代(一三三六~一五七六)에 와서 광복할 만한 유행을 본다. 이어서 江戶時代에는 幕府의 儒學振興으로 말미암아 佛敎文化가 前代에 비해 약화되기는 하지만 禪宗書에 대한 好尚은 金明國과 韓時覺

이 渡日했던 一七世紀에도 줄곧 흥미하고 있었던 것이다. 이와 같은 추세에서 볼 때 우리나라 朝鮮中期에 있어서 中心文化圈에서 사라진 禪宗畫가 유독 金明國과 韓時覺과 같은 渡日畫員에 의해 거의 집중적으로 대두되었던 사실은 그들의 渡日과 관련지워 생각해 보는 것이 타당한 것 같다.

이에 대해서 李東洲博士와 安輝潛博士는 金明國과 韓時覺이 日本에 갔을 때 그곳 사람들로 부터 그림주문을 받고 그곳 사람들의 취향에 맞는 그림을 그려 주었던 데에 연유한 것으로 추측한 바 있다.³⁸⁾ 여기에 덧붙여서, 日本人들의 수많은 그림요청 중에는 그들이 좋아하던 禪宗畫가 이미 상당수 포함되어 있었을 가능성도 짐작해 볼 수 있겠다.

그런데 한가지 이상스러운 것은 이러한 日本人들의 취향에 따른 禪宗畫를 渡日畫員 중에서 왜 金明國과 韓時覺만이 유독 그렸는가 하는 점이다. 李東洲博士의 추측대로 金明國이 의외로 外交的인 데가 있었기 때문이 아닌가 생각해 볼 수도 있겠지만,³⁹⁾ 이러한 경향은 오히려 韓時覺의 경우에서 더 찾을 수 있지 않을까 싶다. 앞서 밝혔듯이 韓時覺의 伯父인 韓相國이 日本譯官이었던 점으로 미루어 보아 이와 같은 추측은 어느정도 가능하다고 하겠다.

金明國의 경우는 外交的인 면에서 보다 그의 개인적인 기질에서 이해해 보는게 어떨까 싶다. 金明國의 호방한 성품에 대해서는 鄭來僑(一六八一~一七五七)의 『浣岩集』에 비교적 잘 설명되어 있지만,⁴⁰⁾ 그의 이러한 성격이 그를 減筆로 처리된 禪宗畫에 취향을 두게 한 것은 아닌지 모르겠다. 또한 그의 「蓮潭」이라는 佛敎色 짙은 號로 미루어 보아 그가 佛敎에 어느 정도의 관심을 지녔던 것이 아닌가 하는 점도 배제할 수 없을 것 같다.

金明國이 그렸던 禪宗畫 중에서 대표적 작품으로는 日本에서 遺存하다가 현재 國立中央博物館에 소장되어 있는 「達磨圖」를 우선 들 수 있겠다(圖一). 이 그림은 南印度人으로서 南北朝時代에 中國으로 건너와 禪宗의 初祖가 되었다는 達磨를 頭布를 쓰고 있는 上半身만 그리고 있

다. 짙은 먹색의 옷주름線은 단순하게 몇번의 붓질로서 활기차고도 강렬한 느낌을 자아내게 한다. 역시 減筆로 처리된 얼굴모습은 中國과 日本의 達磨像을 포함하여 보더라도 가장 잘 생기고 描寫되어 있다. 이 그림과 圖型的으로 비교해 볼 수 있는 것이 室町時代에 활약했던 景履이 不明인 禪僧畫家 拙宗等揚의 「達磨圖」일 것이다(圖二). 이 그림의

頭布를 쓴 上半身의 「포즈」라든가 얼굴의 윤곽, 그리고 목에 가해진 주름 등에서 金明國의 「達磨圖」와 대체로 유사함을 알 수 있다. 그러나 이 두 그림은 옷주름을 다룬 筆線이라든가 얼굴의 細部 등에서 相異함은 물론 기량면에서도 격차가 느껴진다. 金明國의 「達磨圖」의 衣褶線이 濃墨으로 「다이나믹」하고도 강렬하게 다루어져 있는 반면에, 拙宗等揚의 그것들은 보다 부드럽게 처리되어 있다. 특히 얼굴에 보이는 여덟 八字 모양으로 그려진 눈썹과 눈은 큼지막하게 설정된 코와 함께 오히려 中國의 浙派風 畫家인 吳偉(一四五九~一五〇八)의 「神仙圖」에서 허공을 노리며 서있는 人物과 더 흡사하다.⁴¹⁾ 이것은 아마도 金明國의 「達磨圖」가 내보이고 있는 강렬한 筆法과 더불어 그의 畫風上的 개성이 中國浙派風에 그 樣式的 토대를 두고 있었기 때문으로 생각된다.⁴²⁾

이밖에도 金明國이 日本人들에게 그려준 禪宗人物들을 보면⁴³⁾ 특히 필치에 있어서 힘차고도 대담하게 구사되어 있어 그의 개성과 기량이 잘 발휘되어 있는 것을 알 수 있다. 따라서 金明國의 禪宗畫와 日本과의 관계는 畫風上的 문제와 관련지워 생각할 수는 없겠으며 다만 그가 오늘날 적지않은 禪宗畫를 남기게 된 동기만은 그의 渡日과 관련하여 이해해 볼 수 있을 것 같다.

그러나 韓時覺의 경우는 金明國과 좀 다른 양상을 보여 주고 있다. 그가 그렸던 布袋和尚이나 또 거기에 사용한 筆法들은 日本禪宗畫와 상통되는 점이 없지않게 느껴진다. 그래서 우리 繪畫史에서는 韓時覺이 禪宗畫에서 사용한 필치에 대한 연원이 의문시되기도 하였다.⁴⁴⁾ 그의 부드럽고 심약하게 그려 내린 筆線이라든가, 濃墨을 쓰면서도 역강함을



圖 2. 拙宗等揚「達磨圖」15世紀後半
紙本墨畫 79.0×33.8cm 日本 個人藏



圖 1. 金明國(1600~1662 以後)「達磨圖」
紙本墨畫 82.5×57.5cm 國立中央博物館所藏

자아내지 못하고 마치 「크룩키」風으로 붓질의 끝고 이음을 무시한 채 필세의 맥을 놓아 버린 듯한 線 등은 사실상 日本禪宗畫에서 더 자주 보여지는 특징들이었다.

韓時覺의 「布袋圖」에서도 이러한 필치가 엿보이고 있다(圖三)。이 그림에서는 布袋和尚이라는 별명을 얻게 해 준 布袋 즉 동냥자루를 막대기에 끼지 않은 채 손으로 안고 있으며, 그래서 그의 太鼓腹도 드러나지 않고 있다. 直筆의 간결한 필치로 그려진 이 「布袋圖」에서 특히 바지자락에 가해져 있는 풀어진 고무출 같은 波狀주름은 江戸時代初期의 武士畫家인 古田織部正의 「人物圖」(圖四)의 소매자락 주름과 흡사하다. 물론 이 「人物圖」가 文獻上에 模刻된 것이기 때문에 樣式的인 비교가 부적당하겠지만, 주름의 描法에서 상통되는 유사성만은 부인키 어렵다.

이러한 필치는 韓時覺의 또다른 禪宗畫에서도 간취되고 있어서 ㉔, 그의 禪宗畫만은 日本사람들의 취향에 맞게 그려주었다고 볼 수 있겠다. 아마도 그에게는 의외로 外交的인 면이 있었던 것이 아닌지도 모른다. 그렇지만 이와 같은 필치는 그 이후 우리화단에서는 더 이상 찾아볼 수 없고 그의 개인적인 문제로 그치지고 마는 것 같다.

이상에서 金明國과 韓時覺이 日本에서 그렸던 禪宗畫에 대하여 대표적인 문제만 대충 살펴 보았다. 그런데 이들은 日本에 가서 물론 禪宗畫만 그렸던 것이 아니라 또 다른 畫題의 그림도 그렸었다. 그 가운데에서도 韓時覺이 日本을 여행하면서 그곳의 山川을 적지 않게 그렸던 듯하여 흥미롭다. ㉕ 아몽은 이들이 日本에서 그렸던 그림들은 當時 渡日年代와 관련지워 그 製作年代를 알 수 있기 때문에 이들의 畫風變化를 추구해 보는 데 중요한 자료로도 간주된다. 이것은 물론 다른 渡日畫員의 경우도 마찬가지가 되겠다. 그러면 이어서 日本南畫의 發達에 영향을 미쳤을 通信使行員들에 대해 간략하게 살펴보기로 하겠다.

우리나라에서 南宗畫風은 늦어도 朝鮮 中期의 一七世紀初에는 中國으로부터 전래되어 극소수의 진보적인 畫家들에 의해 소극적이거나



圖 4. 古團織部正(17世紀初)
「人物圖」 「古畫備考」所藏



圖 3. 韓時覺(1621~?) 「布袋圖」
紙本墨畫 60.6×25.9cm 서울 個人藏

수용되고 있었다. ㉔ 그렇다며는 17세기의 渡日畫員인 柳成業、李泓虬(一五六八~?), 李起龍(一六〇〇~?)의 경우 우리나라의 南宗畫風의 受容과 관련하여 주목되고 있는 현재 國立中央博物館 所藏 「米法山水圖」를 그린 李正根(一五三二~?)의 배부, 그리고 손자와 증손자였다는 점에서 흥미있는 추측을 낳게 한다. ㉕ 만일 이들의 畫風에 이와같은 李正根의 「米法山水圖」의 畫風이 家法으로 이어져 배어 있었다면, 南宗畫風이 이미 17世紀前半에 日本畫壇에도 소개되었을 가능성이 있기 때문이다. 그러나 실증할 수 있는 이들의 作品이 없는 관계로 이것은 어디까지나 추측의 한계를 벗어날 수 없는 문제가 되겠다.

朝鮮中期 畫壇에서 유행으로 연결되지 못했던 南宗畫風은 대체로 18세기부터 본격적인 성행을 보게 된다. ㉖ 따라서 18세기의 渡日畫員들은 대개가 南宗畫風을 구사했다고 봐도 무방할 것 같다.

一七一~一七二년의 通信使行에는 文人畫家인 趙泰億(一六七五~一七二八)이 正使로 渡日하였으며 畫員으로는 朴東普가 따라 갔었다. 이 使行에는 日本南畫의 선구자인 祇園南海가 접대에 참여했었기 때문에 특히 주의를 요한다. 詩書畫에 뛰어났던 趙泰億은 副提學의 관직에 있을 때 通信正使의 命을 받았었다. 그는 日本을 使行하면서 祇園南海도 포함한 木門五先生을 비롯하여 그곳의 名儒들과 筆談과 詩文贈答을 나누었으며 그림도 그렸었다. ㉗ 그가 日本에서 그렸던 그림중 현재 「騎馬圖」가 한 폭 遺存해 있다. ㉘ 그런데 이 「騎馬圖」와 지금 남아있는 그의 한 두점의 작품으로는 그가 南宗畫風을 구사한 흔적은 잘 보이지 않고 있다. 다만 그가 詩書畫에 뛰어난

文人畫家였던 점으로 미루어 보아 이미 17세기의 우리 畫壇에 전래되어 있던 明代 吳派의 代表的 文人畫家인 文徵明의 畫蹟을 비롯한 中國 宗南文人畫에 대해 어느 정도의 관심과 知見을 가졌을 가능성이 충분히 짐작해 볼 수 있겠다. ㉔ 그렇다며는 趙泰億이 通信使節團의 正使로 渡日한 사실과 그를 祇園南海가 접대한 사실은 두나라 繪畫上の 關係에 중요한 意義를 던져주게 된다. 사실상 祇園南海는 그의 『滄海遺珠』에서 正德元年(一七一)에 江戸에 머무르고 있는 동안 中國文人畫에 대해 흥미를 갖고 그것을 臨摸했다고 밝히고 있어서, ㉕ 그가 通信使節團을 접 대하던 기간중에 새로운 書法을 접한 것을 알 수 있다.

이와 관련하여 當時 同行畫員 朴東普도 중요한 인물로 간주된다. 그가 日本에서 그랬던 作品으로 遺存되는 것은 없고, 正使 趙泰億을 비롯한 三使의 題讚이 있다는 三幅對의 山水畫만이 『朝鮮書畫傳』에 그 자취를 남기고 있을 뿐이다. ㉖ 따라서 朴東普 역시 그에 관한 자료가 영세한 관계로 南宗書風을 구사한 증거를 명쾌하게 제시할 수 없는 형편이다. 다만 그가 日本에 다녀온 이듬해에(一七一五) 士大夫畫家인 金鎮圭에 의해 朴東普의 그림에는 「有意思」 즉 뜻이 있다고 王에게 소개된 적이 있는 기록으로 미루어 보아, ㉗ 그가 寫意를 존중하는 南宗書를 그릴 수 가능성도 없지 않다. 뿐만 아니라 뒤에 살펴볼듯이 그의 墨梅그림은 祇園南海의 그것과 상통하는 점이 엿보이고 있기 때문에 그의 日本에서의 繪畫行蹟이 日本南畫의 發達과 有關한 것은 틀림없을 것 같다.

一七一八年에는 戚世輝가 畫員으로 渡日했었는데, 그에 관해서는 「朝鮮書畫傳」에 「芙蓉峰圖」라는 畫題만이 남겨져 있을 뿐 資料의 散逸로 더 이상 살펴볼 수 없는 실정이다.

一七四七~四八年은 崔北과 李聖麟(一七一八~一七七七)이 使行畫員으로 함께 渡日했었다. 이 당시에는 日本初期의 南畫家인 中山高陽이 이들과 접촉했던 것으로 믿어져 주목된다.

崔北은 一八世紀 우리 畫壇에서 南宗書風과 그것을 토대로 발전한 鄭歎派의 眞景山水畫風을 구사했던 畫員으로서 日本南畫와 관련하여, 一七

六三年의 渡日畫員인 金有聲과 더불어 중요한 人物이다. 崔北의 경우 그의 生歿年이 알려지지 않기 때문에 그가 몇살에 渡日했는지는不明하다. 그러나 그가 日本에서 사용한 「七七」이라는 그의 字로 보면 初名「植」에서 「北」으로 改名한 이후 그의 개성이 어느 정도 내 보였던 때가 아닌가 생각된다.

崔北과 同行했던 李聖麟의 書風에 대해서는 잘 알려지지 않으며, 그가 渡日하여 그랬던 「山水圖(雙幅)」와 「逍遙圖」는 日本에서 遺存하다가 현재 平壤美術博物館에 소장되어 있다고 한다. ㉘

一七六三~六四年의 通信使行에는 畫員 金有聲(一七二五?)과 함께 그림 잘 그린다는 卞璞이 騎船將으로 따라 갔었다. 金有聲이 日本에 가서 그랬던 그림중 현재는 六~七점 정도가 그곳 땅에 遺存해 있다. ㉙ 그가운데 淸見寺所藏의 「山水花鳥圖屏風」의 맨 우측에 그려진 「金剛山圖」는 浦上玉堂의 作品과 상통하고 있어 특히 주목을 요한다. 이 그림이 그려진 경위는 당시의 使行正使인 趙暉의 『海槎日記』에 그 내용이 자세히 기재 기록되어 있듯이 淸見寺住持의 求請에 의해 이루어진 것이다. ㉚

金有聲과 함께 渡日했던 卞璞은 釜山사람으로 文字에 능하고 그림을 잘 그렸기 때문에 騎船將으로 差遣되었었다. ㉛ 그의 生涯는 不明하지만 書風은 國立中央博物館에 소장되어 있는 그의 「倭館圖」를 통하여 대강 짐작해 볼 수 있다. ㉜ 이 「倭館圖」는 東萊倭館의 全景을 담고 있는데, 상당히 높은 시야로 포착된 인물들의 鳥瞰圖式으로 그려져 있다. 이 그림의 倭館주위에 描寫된 나무들은 鄭歎 特有的 「스케치」風 소나무들이고, 특히 山의 描法은 鄭歎의 「東萊府使接倭使圖」에 보이는 山들과 흡사하다. ㉝ 따라서 卞璞도 鄭歎書風의 영향을 받았음을 알 수 있다. 그의 이러한 書風과 관련하여 주목되는 기록이 「朝鮮書畫傳」에 보인다. ㉞ 즉 「朝鮮書畫傳」에는 卞璞이 日本에서 그랬던 山水畫에 대하여 「新朝鮮山水畫」라는 주석을 달고 있다. 아마도 鄭歎風의 眞景山水畫系統을 日本인은 「新朝鮮山水畫」로 이해하고 있었던 것이 아닌가 생각된다.

이상에서 通信使行員들의 繪畫交涉 가운데서 日本南畫의 發達과 有關

했을 것으로 믿어지는 부분만 간략하게 살펴 보았다. 그러나 이제껏 살펴본 이외에도 通信使行員들의 활발한 繪畫活動을 통하여 우리나라 朝鮮後期の 畫風이 배어있는 상당수의 그림들이 日本 땅에 전해지고 또 알려졌을 것으로 믿어진다. 또한 우리나라 그림들이 當時 韓·日間의 빈번한 交易를 통해서나 혹은 中國使行의 경우처럼 使行員들에 의해 휴대되어 日本으로 건너갔을 가능성도 추측된다. ㉔

通信使一行의 渡日은 우리나라의 繪畫를 日本 땅에 상당수 유포시킬 뿐만 아니라, 그들을 통하여 日本繪畫도 國內로 持入되었던 모양이다. 따라서 이에 대해서도 대충이나마 언급할 필요가 있겠다.

日本繪畫의 流入은 通信使行員들의 公的인 禮物이나 또는 개인적인 交遊에 따른 선물 등의 명목으로 이루어졌던 것 같다. 그런데 이들이 受贈해 온 日本繪畫는 그 대부분이 장식성이 강한 金屏風들이다. 이 金屏風은 幕府의 關白이 朝鮮國王에게 보내는 國書의 別幅에 따르는 二〇雙을 비롯해서 關白 이하 内外宗室, 執政 등 여러 곳에서 三使와 員役 앞으로 보내는 것들을 합치면 상당수에 달한다. 이 밖에도 對馬島에서 禮曹로 보내는 書狀과 함께 오는 것도 있었기 때문에 그 수는 더 많았을 것으로 추측된다. 이와 같은 金屏風은 이미 朝鮮初期에도 日本으로부터 전해졌었다. ㉕

一七·一八世紀를 통하여 國內로 流入된 金屏風에 대해서는 『通航一覽』의 「朝鮮國部」, 「兩國書儀物信使御暇等」條와 「古畫備考」의 「宮殿筆者」, 「朝鮮屏風筆者」條에 그 作者와 畫題가 적혀있다. ㉖ 이를 보면 作者들은 대부분이 狩野派이고, 畫題는 山水, 花鳥에서 故事人物에 이르러까지 다양함을 알 수 있다. 金屏風의 종류는 貼金屏風이 많았는데 이것은 一五世紀에 中國으로 많이 보내지던 것으로서 金薄地로 製作되었을 것이라고 推定된 바 있다. ㉗ 當時 金屏風의 畫風은 一五世紀의 金屏風이 桃山時代(一五七三~一六一五)에 성행했던 金碧障屏畫의 源流로 간주되고 있기 때문에 ㉘, 아마도 大和繪風이었을 가능성이 짙다.

그런데 金屏風이 그 畫題 때문에 國內에서 냉대를 받은 적도 있었다.

그것은 光海君元年(一六〇九) 宣慰使 李志宗이 對馬島에서 禮物로 가져온 金屏風 가운데 있던 「楊貴妃圖」 한 쌍 때문이었다. 이를 보고 朝廷에서 크게 놀래면서 우리를 모독하는 것이니 받지 말고 돌려 보내야 한다는 등의 강경론까지 대두되었으나, 결국은 禮曹가 알아서 처리하는 게 좋겠다는 것으로 논란을 그친 적이 있었다. ㉙

한편 金屏風을 제외한 日本繪畫의 流入은 간헐적이었던 듯하다. 文獻上에 通信使行員에 의해 持入된 사실을 남기고 있는 日本繪畫는 더욱 희소하게 느껴진다. 一六四三年 通信使行의 製述官이었던 朴安期가 狩野派의 四大家의 한 사람인 狩野探幽(一六〇二~一六七四)에게서 肖像畫를 그려 받은 사실과, 一六八二年의 使行書記 洪世泰가 역시 狩野派의 四大家인 狩野常信(一六三六~一七一八)이 그린 「釣雪圖」를 선물로 받은 사실은 기록으로 전해져 있다. ㉚ 洪世泰는 日本서 가져온 그림을 金昌翁에게 보여주었던지 『三淵集』에 「題洪世泰日本得獨釣寒江雪圖」라 하여 적혀있는가 하면, 그는 또 狩野常信의 안부를 다음 회(一七一一年) 通信使行의 製述官인 李東郭편으로 人見鶴山에게 보낸 서신을 통하여 묻기도 했었다. ㉛

한편 狩野常信은 一七一一年의 通信正使인 趙泰億의 肖像을 그리기도 한 모양인지 그 遺品이 현재 國立中央博物館에 보관되어 있다. ㉜ 그리고 國立中央博物館에 소장되어 있는 몇몇 日本繪畫들도 通信使行員에 의해 持入된 것으로 추측된다. ㉝ 이 밖에도 金光國의 「石農畫帖」에 浮世繪가 들어있고, 또 秋史 金正喜는 谷文晁의 그림을 소장하고 있어서 비록 간헐적이긴 하나 日本繪畫의 流入 사실을 알려주고 있다. ㉞

그런데 이와 같이 우리나라로 전해진 日本繪畫들이 당시의 國內繪畫에 어떤 意義를 던졌는지는 단정지워 얘기할 수 없는 처지이다. 가령 北學派 實學者인 朴齊家가 崔北이 日本에서 그곳 그림을 摸寫한 書本을 臨仿한 「延子髻齡依母圖」의 경우, 그 意義에 대해서 지금도 단편적인 一例로는 이해가 곤란한 것이다. ㉟ 그러나 당시 우리나라 사람들이 日本에 대해 지니고 있던 강한 문화적 우월감 등으로 미루어 보아 이들 日本繪畫들

이 우리 繪畫에 어떤 뜻깊은 영향을 주었다고 생각하기는 힘든 것 같다. 다만 通信使行員들을 통하여 日本 繪畫가 우리나라에 전해지고 또 알려지므로써 그것에 대한 이해의 폭을 넓히고 있었던 것만은 분명하다고 본다. 이것은 一七一一年の 使行從事官인 李邦彥이 日本 그림에는 간혹 中國 못지않은 것도 보인다고 했던 점이나, 一七一九年の 製述官인 申維翰이 肖像畫는 볼품없으나 草木과 翎毛등에서는 절묘함도 있다고 했던 점, 그리고 그림 보는 눈이 까다롭기로 이름난 金正喜가 谷文晁의 그림을 董源에 비유하면서 칭찬을 아끼지 않았던 점으로도 알 수 있겠다. ㉔

이제까지 通信使行員들을 중심으로 이루어졌던 兩國間의 繪畫交涉을 요점적인 문제만 대충 살펴보았다. 그런데 이러한 繪畫交涉을 통하여 兩國間의 繪畫上의 관계에 가장 큰 意義를 이루었던 것은 다음 章에서 살펴볼 朝鮮後期 繪畫가 日本 南畫의 發達에 미쳤던 영향이 되겠다.

四、朝鮮王朝後期 繪畫와 日本 南畫

一七·一八世紀에 걸쳐 이루어졌던 韓·日兩國間의 빈번한 繪畫的 交涉을 통하여 朝鮮後期 繪畫가 日本 南畫의 發達에 적지 않은 영향을 미쳤던 것으로 보여진다. 물론 日本 南畫의 發達과 관련하여 中國 繪畫의 영향도 있을 수가 없다. 그러나 이에 대해서 日本 學界에서 편중하여 인정하고 있듯이 中國과의 연관성에서만 이해될 수는 없을 것 같다. 당시 韓·日間의 활발한 文化交流를 상기해 보더라도 이러한 편견은 시정되어야 할 것으로 생각된다.

朝鮮後期 繪畫와 日本 南畫와의 관계를 보다 선명하게 밝히기 위해서는 中國 繪畫의 영향문제도 더불어 인식되어야 함은 물론 日本 南畫사이의 從의인 관계 또한 고려되어야 한다. 그러나 여기서는 지금까지 전혀 간과되었던 朝鮮後期 繪畫와 日本 南畫와의 관계를 새롭게 부각시키기 위해서도 되었기 때문에 이와 관련된 문제들만 요점적으로 살펴 보기로 하

겠다.

中國에서 오랜 전통을 가지고 있던 南畫가 우리나라로 전해지는 것은 늦어도 一七世紀初에는 이루어졌으나 日本의 경우 이보다 一世紀가량 뒤늦고 있다. 우리나라가 中國과 地理的으로 밀접해 있었고 더구나 文化的으로도 中國과 항상 같은 氣도의 기반을 갖고 있었으면서도 흔히 文人 畫로도 불리워지는 南畫의 流入이 비교적 늦어진 것은, 그것이 生成되고 發展되었던 江南地方과의 交涉이 南宋以來 두절되었던 데에 그 주요 원인이 있다. ㉕ 여기에 덧붙여서, 南畫가 주로 文人들 사이에서 발전되어 온 것을 감안한다면 그 畫蹟의 유포가 한정되어 있었던 사실도 고려될 수 있을 것 같다.

그러나 日本의 경우 對中國 交易 通路가 주로 江南地方이었음에도 불구하고 南畫의 流入과 盛行은 늦어졌다. 日本에서도 鎌倉時代後期에서 室町時代에 걸쳐 상당수의 中國 畫가 傳來되었지만 元末四大家를 비롯한 南宗 文人 畫系統의 畫蹟들은 없었던 것이다. ㉖ 日本의 代表的인 水墨 畫家인 雪舟(一四二〇~一五〇六)도 一四六七~一四九九年 사이에 江南地方을 여행했었으나 南宗 文人 畫의 持人은 이루어지지 않았다. ㉗ 이러한 현상은 아마도 南宗 文人 畫蹟들이 원래 賣買의 대상으로서 보다는 주로 친분관계에 따라 유포되었기 때문에 접촉범위가 한정될 수 밖에 없었던 점과 더불어 當時 日本人들의 그림성향도 작용되었던 것이 아닌가 생각된다. 또한 그 당시의 日本에는 南宗 文人 畫를 이해하고 수용할 수 있는 문화적 기반이 배양되지 않았던 때문인지도 모른다.

그런데 江戸時代에 들어서서부터 儒學의 振興이라든가 詩文의 존중과 같은 일련의 文治傾向들이 日本에서 南畫를 성행하게 하는 기반적 배경으로 간주되고 있다. ㉘ 이러한 기반의 조성과 더불어 日本 南畫의 始源과 발달을 이루는 요소에 관해서 日本 學界에서는 長崎를 통해 들어오는 黃檗宗의 禪僧이나 淸의 商人 즉 一七二〇년에 日本으로 건너온 伊海와 같은 南畫風을 구사하던 中國 無名 畫家와, 그리고 『八種 畫譜』나 『芥子園 畫傳』과 같은 畫譜類의 流入들을 대체로 들고 있다. ㉙ 이와 더

불어看過할 수 없는 또 하나의 큰 계기가 바로 朝鮮王朝의 通信使節團 가운데 南書風을 구사하던 그림자 그리는 書員들과 詩書畫에 뛰어난 人士들이 적지않게 포함되어 渡日하였던 사실이다.

이밖에도 日本으로 들어오는 南宗書계통의 中國書들을 때 놓을 수 없다. 그런데 이러한 中國畫蹟 중에는 이른바 「韓畫」로서 中國畫家의 落款을 찍어서 우리나라로부터 傳來된 것도 있을 것이라는 흥미있는 추측이 나온 바 있다. ㉞ 물론 이것은 추측의 한계를 벗어날 수 없는 문제이지만, 특히 一七세기 후반에서 一八세기 전반에 걸쳐 성행했던 韓·中·日의 仲介貿易과 관련지워 볼 때 그리 허망한 추측만은 아닌 것 같다. 사실상 日本은 長崎貿易이 성행하기 이전에는 淸의 文物을 주로 우리나라의 東萊를 통하여 수입해 갔던 것이다. ㉟

日本南畫의 발달에 큰 몫을 차지했던 『芥子園畫傳』의 日本傳來에 대해서도 우리나라와 有關함을 示唆하는 것으로 믿어지는 기록이 보인다. 中國에서 一六七九年에 刊行된 『芥子園畫傳』의 확실한 日本傳來時期는 아직 未詳이다. 그러나 근거가 불확실한 것으로 간주되고 있기는 하지만 『畫乘要略』이나 『介石畫話』는 그 傳來時期를 전하고 있다. 白井華陽이 一八三一年에 刊行한 『畫乘要略』에는 元祿年間(一六八八~一七〇四)에 荻生徂徠가 처음 求得했다고 되어있고, 一八二九年에 吳芝岳이 쓴 『介石畫話』에 의하면 一七二二年 祇園南海에 의해 전래되었다고 한다. ㊱ 이러한 사실을 알려주고 있는 이들 文獻에 대한 신빙성 여부를 여기에서 구체적으로 論할 처지는 못되지만, 『介石畫話』가 보다 이른時期에 쓰여진 것이고, 다만 傳來場所와 祇園南海의 行蹟이 일치되지 않는 점도 있으나 傳來時期만은 보다 구체적으로 말하고 있다. 만일 『介石畫話』가 보다 蓋然性을 내포하고 있다면, 거기에 祇園南海에 의해 전래되었다고 기록된 一七二二年은 바로 祇園南海가 朝鮮王朝使節團을 접대했던 기간과 일치하고 있는 것이다. 물론 이 당시의 通信使一行이 『芥子園畫傳』을 휴대한 사실을 알려주는 확실한 증거는 없다. 그러나 『介石畫話』의 기록으로 미루어 보아 그 가능성은 추측해 볼 수 있을 것

같다.

한편 朝鮮王朝繪畫에 대한 日本南畫家들의 관심을 잘 엿보여주고 있는 것으로서 南宗文人畫家인 谷文晁의 손으로 되었다는 『古畫備考』의 「朝鮮書畫傳」을 인용할 수가 없다. 「朝鮮書畫傳」은 谷文晁가 목격한 一九世紀初 무렵 日本에서 遺存하던 우리나라 繪畫에 대한 備考같은 것이다. 거기에는 그림의 題讀, 落署, 圖印등을, 그리고 때로는 그림의 윤곽까지 옮겨 놓았을 뿐 아니라 그의 鑑識에 의한 註釋도 일일이 달아 놓고 있다. 이 주석중에서 특히 주목되는 것이 「朝鮮臭氣」 또는 「有朝鮮畫風」이라는 기록들이다. 이것은 물론 우리나라의 그림이 中國繪畫와는 스스로 구별되는 특색을 지니고 있음을 말해 주기도 한다. 그러나 이러한 특색을 구별할 수 있는 知見과 거기에 언급된 註釋의 내용에는 우리나라의 그림에 대한 오랜 관심과 공부 가 질게 반영되어 있음을 간과할 수 없을 것이다.

어쨌든 이제까지 推察된 점들로만 미루어 보아도 日本南畫에 대한 朝鮮王朝繪畫의 위치를 어느정도 推定할 수 있을 것 같다. 그러면 이제부터 日本南畫와 우리나라의 繪畫와의 관계를 作家와 그 作品을 통하여 考察해 보기로 하겠다.

앞서도 여러번 언급했듯이 日本南畫와 文人畫의 선구자로 불리우는 祇園南海는 一七一~一七二二年에 朝鮮王朝使節團의 接待役을 맡았었다. 그는 一六七六年 紀州藩의 醫者の 아들로 태어나, 一四才에 우리나라 朱子學의 영향으로 日本近世儒學의 開祖가 되었던 藤原惺窩의 學統을 이은 幕府의 儒官 木下順庵의 門下가 되었다. 祇園南海는 뛰어난 文才를 가지고 있었으나 二五才에 「放蕩無賴」와 「不行跡」을 이유로 一〇年間の 귀양살이를 命받았었다. 그러나 一七一一年에 日本으로 오는 朝鮮王朝使節團의 接待때문에 一七一〇년에 다시 儒官으로 復歸되었다. 그는 通信使一行을 잘 應待한 功으로 二百石의 祿俸을 받게 되었고, 一七二三年에 藩校가 열리자 學事를 담당하게 되었다. ㊲

角日九華의 『近世叢語』 등에는 祇園南海가 通信使一行을 맞이했던 사

실을 傳해 주고 있다. ㉔ 그는 通信使行員들과 詩文의 贈答이나 筆談을 나누었으며, 특히 그의 詩를 모아 만든 『伯玉詩稿』의 序文을 당시 使行 製述官인 李東郭에게 求請하기도 했었다. ㉕

祇園南海는 文人畫家였던 正使 趙泰德과 畫員 朴東普가 포함된 通信使 一行을 접대하기 위해 江戶에 나와 있던 一七一〇~一七二〇年 사이에, 그의 畫歷上에 중요한 意義를 시사하는 行蹟을 남기고 있다. 앞서 언급한 바와 같이 그는 이 期間에 『芥子園畫傳』을 日本에서 처음으로 접했을 가능성이 추측되고, 또한 『滄海遺珠』에서 토로한 대로 一七一一年 江戶에 있는 동안 文人畫에 대한 흥미를 갖게 되었으며 그것을 摸寫해 보기도 하였다. 그가 언제 그림을 시작했는지는 不明이나 그의 作品중 가장 이른

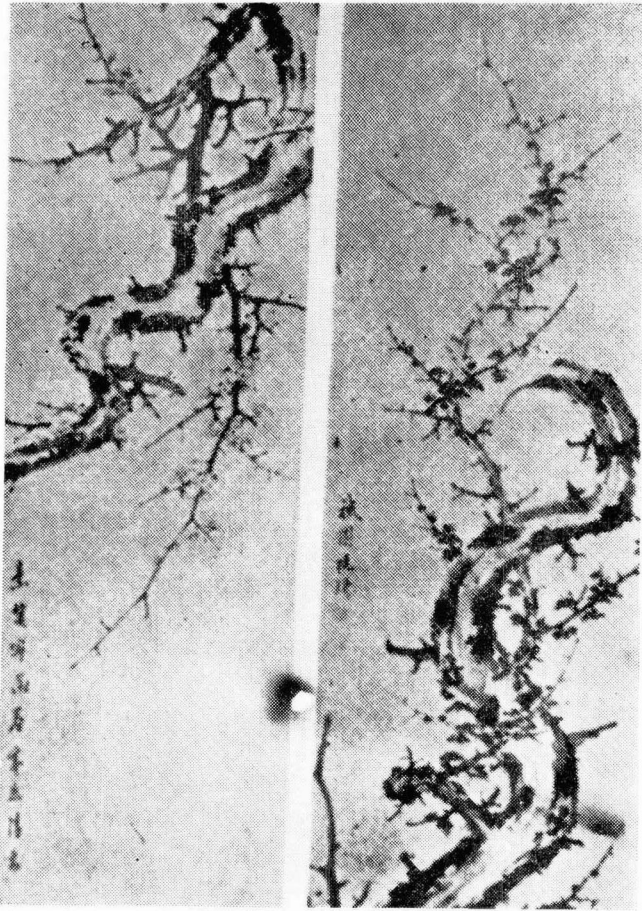


圖 5. 祇園南海(1676~1751)
「墨梅圖」紙本墨畫 日本 個人藏

年記를 보이고 있는 一七〇七年作인 「秋景山水圖」에는 南畫的인 요소가 보이지 않고 있다. ㉖ 따라서 通信使節團과의 접촉이 그의 畫歷上에 커다란 계기를 제공했을 가능성은 더욱 짙어지게 된다.

祇園南海의 畫蹟중 朝鮮王朝繪畫와 有關함을 보여주는 것으로는 먼저 「墨梅圖」를 들 수 있겠다(圖五). 이 그림에 대해서는 이미 山內長三氏가 一七一〇~一七二〇年의 通信使畫員인 朴東普의 「梅圖」(圖六)와 類似함을 지적한 바 있다. ㉗ 우선 祇園南海의 「墨梅圖」는 구도에 있어서 朴東普의 「梅圖」와 닮아 있다. 특히 오른쪽 墨梅의 휘굽은 曲樹形의 幹枝는 鄭歆의 「老柏圖」와도 일맥상통한다. ㉘ 뿐만 아니라 이 「墨梅圖」는 描法에 있어서도 朝鮮時代 墨梅畫의 特色을 진하게 내 보이고 있다. 납작한

樹幹과 거기에 돌아난 바늘같이 뾰족한 가지, 강직하게 뻗어난 메마른 듯한 결가지와 성글게 붙어 있는 꽃송이들이 모두 그러하다. 이러한 경향은 그의 後期作으로 추정되고 있는 和歌山 和中金助所藏의 「墨梅圖」에서도 끈질기게 이어진다. ㉙ 물론 이 그림은 번잡스럽게 돌아난 결가지라든가 보다 많아지지 않았을지 모르나, 그러한 꽃송이들에서는 좀 다른 樣態를 보이고 있지만, 飛白으로 처리된 납작하고도 토막난 樹幹과 날카로운 가지들, 그리고 「그래픽」하게 처리된 꽃수술 등에서는 여전히 우리나라 墨梅畫의 特色을 잘 보여주고 있다.

東京國立博物館에 所藏되어 있는 祇園南海의 「山水圖」에서도 우리나라의 山水畫樣式과 有關함이 느껴진다. ㉚ 이 그림의 製作年代는 밝혀져 있지 않으나, 一七二〇년에 渡日한 中國商人 伊海의 「山水圖」와 상당히 통하는 견해를 감안해 보면 一七二〇年 이후의 作品으로 추정할 수 있겠다. 이 그림의 遠景에 걸쳐져 있는 등근 원추형 모양의 山이라든가 中景의 山과



圖 6. 朴東普「梅圖」140×65cm 서울 個人藏

一七四八年에 岩井玉珠와 더불어 京都에 가서 遊했던 사실이다. ④ 이 해는 바로 崔北과 李聖麟이 포함 된 朝鮮王朝使節團이 渡日해 있던 때이다. 물론 그가 와 있던 京都도 通信使一行이 반드시 거치던 도시인 것이다. 아뵤든 通信使節團의 일본방문이 儒者였던 그에게 큰 관심거리가 되었을 것은 쉽게 짐작해 볼 수 있겠으며, 어찌면 그가 京都에 왔던 것도 通信使一行을 만나 보기 위함이 아니었는지도 모른다.

사실상 中山高陽이 通信使一行과 어떠한 형태로든 지 接觸을 가능성을 질게 示唆해 주는 기록이 그의 『書譚鷄肋』에 보이고 있다. ⑤ 그는 『書譚鷄肋』에서 通信使一行과 관련된 書畫詩文求請에 대해 비판적인 면도 개진하기는 했지만, 어쨌든 이에 관해 언급하고 있는데, 특히 使行員들의 書畫詩文題名上에 「東華」 혹은 「小華」라고 쓰고 있는 것은 淸을 오랑캐로 보고 朝鮮을 中華로 보기 때문이라고 소개해 놓고 있다. 또한 이 『書譚鷄肋』은 우리나라의 繪畫交涉史에 대해서도 언급하고 있어 흥미롭다. 즉 古代에 高句麗

丘原에 들어 있는 작은 언덕같은 형상들은 明末淸初의 南畫와 관련이 있어 보이기도 한다. 그러나 이 그림의 全景이 近·中·遠景으로 뚜렷하게 나누어져 각 景群들이 분리된 三段構成이나, 遠景의 겹쳐진 山에 加해진 苔點의 형태등에서 朝鮮繪畫와 상통하는 점도 간취된다. ⑥ 이렇듯 한 그림에서 畫風上의 體系的인 樣式을 보여주지 않고 여러가지의 樣式이 혼재된 양상을 띠고 있는 것은 祇園南海 뿐만 아니라 日本初期南風家들의 공통적인 특징이기도 하다. ⑦

日本初期의 南畫家인 中山高陽(一七一七~一七八〇)의 작품에서는 鄭歎派의 畫風이 엿보인다. 中山高陽은 어렸을 때부터 富永惟宅에게서 儒學을 배우면서 詩文을 익혔었다. 그런데 그의 行跡중 주목되는 것은

에서 師麻呂와 僧曇徽이, 百濟에서는 白加가 日本에 와서 善畫했으며, 宋代에는 高麗의 李寧(그의 글에서는 李寧少로 잘못알고 있다)이 善畫하여 徵宗(仁宗)으로 잘못알음)의 賞識을 받았고, 朝鮮에서는 그림에 대한 好尙이 꽤 있어서 通信使行을 따라 日本에 오는 畫員들은 砂手로 보이는 데 畫法은 董源·倪瓚·沈周를 배웠다고 들었으며, 그들 그림에는 그나라 一種의 流風이 있다고 적혀 있다.

이처럼 中山高陽은 우리나라의 그림이나 그 역사에 대해 꽤 아는 게 있었던 모양이다. 사실상 中山高陽이 朝鮮繪畫를 공부했을 것이라는 단편적이거나 주목되는 추측이 나온 바도 있다. ⑧

이러한 그의 경향은 一七七五作인 그의 「象渴眞景圖」에서도 엿보이고

있다(圖七).

象潟의 實景을 그린 이 그림을 보면 우선 작은 규모의 景物들이 鳥瞰圖의 表現되어 中景 여기저기에 흩어져 있는 것을 알 수 있다. 이처럼 鳥瞰圖의 視角이나 작은 규모의 景物을 中景에 설정하는 구도와 더불어 遠景에 보이는 부드러운 米點山과 그 뒤에 서 있는 날카로운 岩石과의 대조 등은 모두 鄭歌의 眞景山水畫風에서 종종 볼 수 있는 특징들이다. 그리고 遠景의 土山이나 近景에(圖八) 가해진 米點들은 그것을 찍은 붓자국이 인물이 분리되어 찍혀지 않은 부분과 흑백대비를 유발시키고 있다. 이러한 表現技法은 姜世冕의 「靈通洞口圖」 등에도 보이듯이 우리나라 米點法의 한 특징으로 본다. 圖八에 그려진 나무들도 鄭歌의 독자적인 樹法과 매우 닮아 있다.

이밖에 中山高陽의 「湖山秋景圖」의 後景에 描寫된 裸山の 경우도 朝鮮 後期繪畫와 有關係가 느껴진다. ㉔ 즉 스케치風의 裸山과 그 등성이 마다 마치 「작크」처럼 규칙적으로 적혀있는 즉 山의 褶谷을 강조하기 보



圖 7. 中山高陽(1717~1780) 「象潟眞景圖」 1775年作 紙本墨畫 140×28.5cm 日本 蛸滿寺藏

을 點橫式으로 적어서 만든 野山이나 樹林이 자주 보인다. (圖九) 이러한 描寫法은 鄭歌의 「長安烟雨圖」의 中景에 보이는 樹林(圖一〇)과 꽤 일맥상통하게 느껴진다. 이밖에도 池大雅의 그림들은 상당히 日本的으로 다듬어져 보이는 하지만, 그의 「富士火口圖」와 같은 實景圖에서 내 보이고 있는, ㉕ 거의 위에서 내려다 본 조감도적 시각으로 畫面의 한가운데에 主題를 그려놓고 그 주위사방을 山으로 에워싸는 구도는 우리나라 實景地理圖등과 관련지워 앞으로 좀더 주의깊은 관찰이 요구된다.

朝鮮後期繪畫의 영향은 日本南畫盛期の 四大家中の 한 사람인 浦上玉堂(一七四五~一八二〇)의 作品에서 더욱 현저하게 간취된다. 浦上玉堂은 一〇才되던 해에 藩校에 入學하여 儒學을 배운 후 藩士가 되었으나, 中年이 지나 脫藩하여 全國을 여행하며 作品活動을 했었다. 그는 脫藩以前에도 그림을 그렸었는데 스스로 獨學을 했으며, 江戶에 여러 번 나가서 谷文晁와 함께 繪畫研究를 한 적이 있다. ㉖ 여기서 주목되는 사실은 浦上玉堂이 谷文晁와 함께 그림연구를 했다는 점이다. 앞서서

다는 오히려 장식적인 효과를 자아내는 표현방법도 朝鮮後期山水畫에 더 자주 보이고 있는 요소이다.

祇園南海 등의 書風을 이어받아 그것을 日本的으로 크게 發展시킨 池大雅(一七二三~一七七六)의 그림에서도 枝葉의 이진 하지만 朝鮮後期繪畫의 표현기법이 간취된다. 池大雅는 一七一年에 寫字官으로 渡日했었던 李壽長의 書帖을 보고 감탄하는 跋文을 적은 적도 있었다. ㉗

池大雅의 山水畫가운데는 半圓을 이룬 형태에 연한 「토운」을 바탕으로 깔고 거기에 초목 등으로 잔잔한 胡椒點

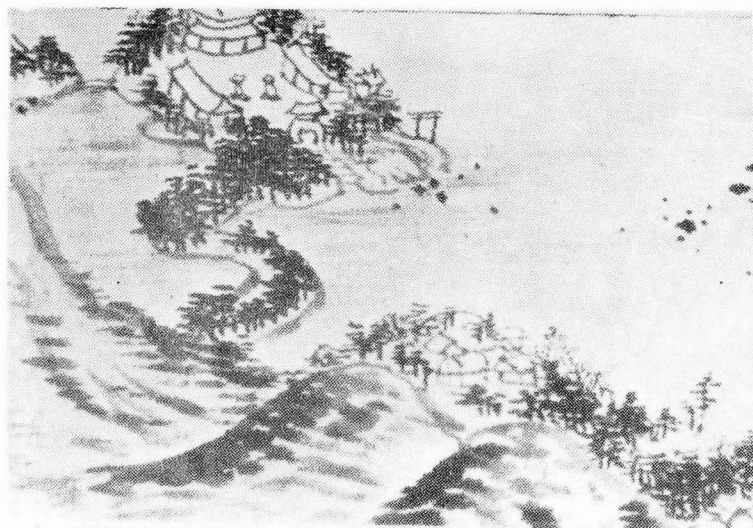


圖 8. 「象鴻真景圖」의 部分



圖 9. 池大雅(1723~1776)
「瀟湘八景圖」部分, 紙本淡彩
85.0×301.0cm 日本 個人藏



圖 10. 鄭欽(1676~1759)
「長安烟雨圖」紙本淡彩
38.8×29.9cm
澀松美術館藏

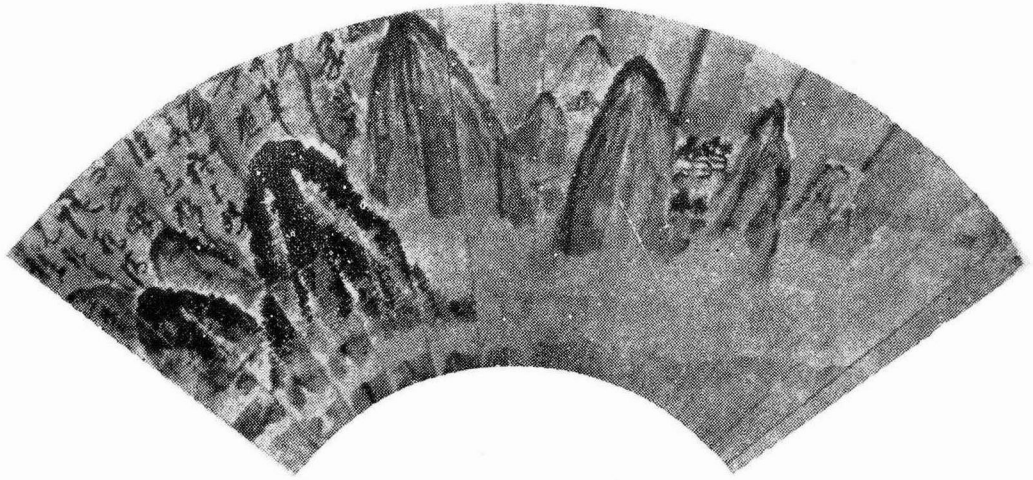


圖 11. 浦上玉堂((1745~1820)「雲山重疊圖」紙本淡彩18.5×5.05cm 日本 個人藏



圖 12. 鄭歆「正陽寺圖」紙本淡彩 22.7×61.5cm 國立中央博物館藏

도 말했다시피 谷文晁는 바로 「朝鮮書畫傳」을 편찬한 사람인 것이다. 이러한 사실로 미루어 보아 浦上玉堂이 우리나라의 畫蹟에 대한 경험이 풍부했을 가능성은 충분히 짐작된다. 어쨌든 그의 山水畫에서는 構圖나 描寫法, 그리고 筆法에 이르기까지 朝鮮後期の 鄭歆派畫風이 짙게 엮여있고 있다.

浦上玉堂의 그림중에서 우선 눈에 띄는 것은 鄭歆의 「金剛山圖」에서 定型化시킨 畫風으로 그려진 「雲山重疊圖」이다(圖一一). 이 그림에서 보이듯이 畫面의 左側에 一種의 米點들을 써서 그린 土山을 배치하고 左側의 보다 넓은 空間에 岩山을 그려 넣은 것은 바로 「正陽寺圖」(圖一二)를 비롯한 金剛山그림에서 鄭歆이 定型化시킨 구도와 꼭 같다. 그리고 「雲山重疊圖」와 「正陽寺圖」共に 보다 右側으로 갈수록 山들이 안개속에 잠길듯이 서있다.

「雲山重疊圖」의 左側에 배치된 雲을 표현하고도 윤곽하게 보이는 土山은 산줄기를 따라가 해진 米點들과 붓자국이 닿지 않는 부분과의 심한 黑白對照 때문에 立體感을 감소시키고 있다. 이러한 造形概念은 역시 朝鮮後期の 米法山에서 자주 사용되던 것이다. 이 下部에 가해진 米點에서 출발한 것으로 믿어지는 짧은 水平線들은 마치 「싸인펜」같은 것으로 재빠르게 그은 듯한 느낌을 자아내고 있다. 이러한 「덧치」들은 浦上玉堂의 山

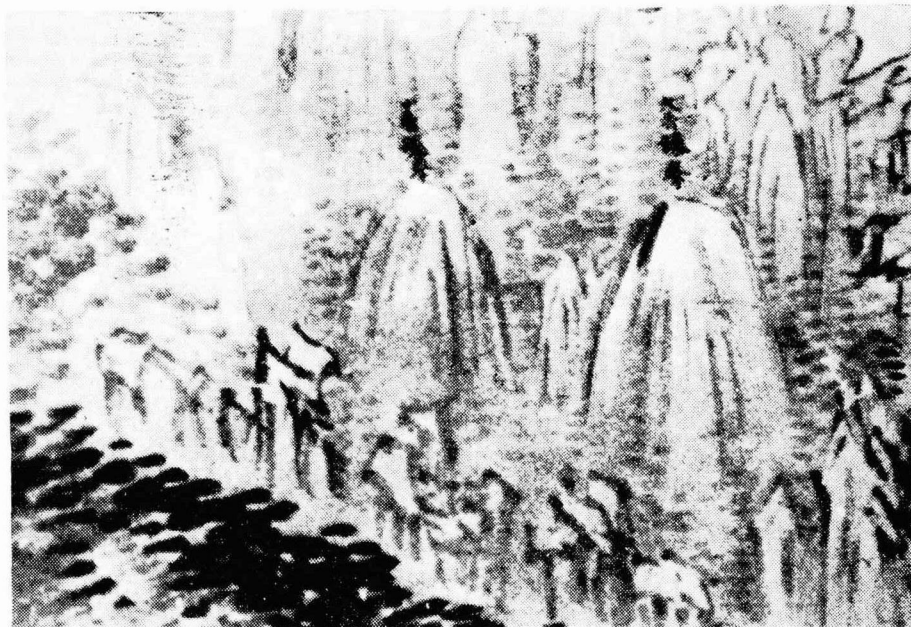


圖 13. 金有聲(1725~?)「金剛山圖」部分
1764年作 紙本淡彩 日本 清見寺藏

水畫에서 자주 보이고 있는 큰 특징이다. 浦上玉堂의 山水畫에서 빈번히 사용되던 이 水平「덧치」들은 鄭歎派의 眞景山水畫風을 구사했던 朝鮮後期の 逸名畫家인 巨然堂의 「山水圖」에서도 찾아 볼 수 있다. 浦上玉堂의 이러한 筆線들은 그 祖形을 鄭歎의 眞景山水畫風에 두고 있는 것은 아닌지 모르겠다.

한편 「雲山重疊圖」의 右側에 배치된 岩山들을 보면 마치 「력비」공을 반으로 잘라 놓은 듯한 圓錐形의 山表面에 넓적한 붓으로 쪽 그어내린 「덧치」와 그 보다 길은 먹으로 山頂으로부터 그어져 내린 線이 있다. 이 「덧치」와 線들은 바로 鄭歎이 독자화시킨 垂直墨簾皴과 垂直皴에 그 근거를 두고 있는 것으로 보여진다. 뿐만 아니라 「雲山重疊圖」의 이러한 技法들은 半圓錐形의 山形이나 그림 전체의 구도와 더불어, 金有聲이 一七六四年에 日本에다 그려놓은 「金剛山圖」와 지극히 흡사한 것이다 (圖一三).

浦上玉堂의 「老樹蕭春圖」도 鄭歎派의 畫法을 길게 反映하고 있다 (圖一四). 이 그림과 關連지워 비교되는 것이 一七四七~八年에 日本에 다녀온 바 있는 崔北의 「表訓寺圖」이다 (圖15). 이 두 그림에는 공통적으로 前後二단으로 나누어진 구도에 前景을 잘리워진 丘源으로서 左右 끝부분에 나누어 채우고 그 사이의 트여진 空間에 다리를 配置하고 있다. 後景은 水平線上에 山郡을 병풍처럼 늘어놓고 있다. 그리고 두 그림 모두 병풍처럼 늘어 놓은 산들 틈새로 펜촉같이 뾰족한 尖峯들이 돌아나들어서 있다. 이러한 점들은 金有聲이 一七四三年 日本에서 그려 주고온 「落山寺圖」의 上部 구도와도 일맥상통하는 것이다. 浦上玉堂의 「老樹蕭春圖」는 朝鮮後期繪畫에서 사용되던 포치법중의 一例를 충실히 반영하고 있음을 알 수 있다.

浦上玉堂의 晩年作인 「山廻路轉圖」의 경우 그 主山의 描法에서 (圖一六) 역시 鄭歎그림의 技法이 엿보인다. 이 그림의 主山은 원만한 「아치」形을 이루고 있다. 山形을 따라 역시 「아치」形으로 층계진 산등성의 윤곽 선상에, 米點에서 출발한 듯한 水平「덧치」들을 각각 무리지어 분리되게



圖 14. 浦上王堂「老樹蕭春圖」
紙本墨畫 17.3×17.5cm 日本 個人藏



圖 15. 崔北「表訓寺圖」18世紀
紙本淡彩 57.3×38.5cm 서울 個人藏

처리해 놓아 마치 큰 斑點을 등성하게 찍어 놓은 듯하다. 이러한 描法은 澗松美術館에 소장되어 있는 鄭歎의 「萬瀑洞圖」의 主山에(圖一七) 다루어진 技法과 유사하게 보인다. 이와 같은 표현방식은 野呂介石(一七四七~一八二八)의 「山水圖」에서도 간취되어 그 脈絡의 이음새를 엿볼 수 있다. ㉞

이밖에도 浦上玉堂의 「煙霞帖」에 있는 「溪橋抱琴圖」라든가 「雲山模糊圖」등등에서 볼 수 있는 「스케치」風의 細松들은 鄭歎의 독보적인 樹法과 매우 비슷하다. ㉞

이상에서 朝鮮後期繪畫가 日本南畫의 發達에 미쳤던 影響을 日本의 代表的인 南畫家 네사람의 行蹟이나 畫蹟을 대충 살펴 보면서 밝혀 보았다. 그런데 이들의 作品을 분석함에 있어서 韓國的인 것과 日本的인 것을 일일이 구분하여 검토하지 못한채 불충분하게 다루어졌음을 자인하지 않을 수 없다. 여기서는 주로 兩國繪畫의 유사성의 요점만 부각시켜 살렸기 때문에 이 관계의 보다 체계적인 이해에는 미진함이 적지 않다. 어쨌든 本稿를 통하여 朝鮮後期繪畫가 日本南畫의 발달에 影響을 미쳤다는 사실을 대강이나마 알 수는 있을 것 같다.

五、結 語

지금까지 一七·一八世紀의 韓·日間 繪畫交涉을 먼저 當時 兩國間의 밀접했던 관계를 통하여 그 이해를 넓혀 본 다음 通信使行員들의 繪畫交涉을 추적해 보고, 이어서 朝鮮後期 繪畫가 日本南畫의 발달에 미쳤던 영향을 祇園南海, 中山高陽, 池大雅, 그리고 浦上玉堂과 같은 日本의 代表的 南畫家들의 作品을 중심으로 밝혀 보았다. 이미 考察한 바와 같이 一七·一八世紀의 韓·日關係는 상당히 각별했으며 文化交流 또한 활발하게 이루어졌었다. 이를 통하여 빈번해진 繪畫交涉과 관련하여 一七世紀의 渡日畫家인 金明國과 韓時覺의 禪宗畫問題를 이해해 볼 수 있겠으며, 또 朝鮮後期の 繪畫가 日本땅에 多數 전해지고 알려졌음을 알 수 있었다. 한편 日本繪畫도 간헐적이긴 하지만 通信使行員들을 통하여 우리 國內로 持入되어 使行員들이 渡日하여 직접 接했던 기회와 더불어 그것에 대한 이해의 폭을 넓히기도 했었다.



圖 16. 浦上玉堂「山廻路轉圖」部分
紙本墨畫 165.0×242.0cm



圖 17. 鄭歎「萬瀑洞圖」紙本淡彩
42.8×56.0cm 潤松美術館藏

이러한 當時 韓·日間의 繪畫交涉을 통하여 兩國間의 繪畫의 關係에 가장 큰 意義를 이루었던 것은 朝鮮後期 繪畫가 日本南畫의 發達에 미쳤던 영향이 되겠다. 本稿에서는 通信使節團의 派日이 日本南畫의 발달에 기여했었다는 점과 특히 鄭歎派의 眞景山水畫風이 적지 않게 영향을 미쳤다는 점을 미진하게나마 밝혀 보았다. 이것은 日本南畫 盛行期の 四大家인 浦上玉堂의 作品에서 더욱 현저했다. 이밖에도 本稿를 추구하면서 우리나라의 그림이 독자적인 畫風을 형성했던 사실을 日本文獻을 통해서도 확인할 수 있었다. 그런데 지금까지 살펴본 것들이 보다 밀접했었을 當時 兩國間의 繪畫上의 關係를 충분히 밝혀 주었다고는 볼 수 없다. 本稿는 어디까지나 이 방면의 본격적인 研究를 돕기 위한 하나의 기초 작업으로서 시도된 데 불과한 것이다. 앞으로 보다 많은 資料의 발굴과 좀 더 體系的인 研究에 의해서 一七·一八世紀의 韓·日間 繪畫交涉關係가 더욱 확실하게 파악되었으면 한다.

[註]

① 本稿의 研究範圍로 劃定한 一七・一八世紀는 宣祖四〇年(一六〇七)부터 純祖一年(一八一)까지 前後 二二회에 걸쳐 通信使行이 이루어졌던 期間으로서 設定된 것이다.

② 通信使行員들의 日本內畫蹟에 대한 소개로는 吉田宏志, 「我國に傳來した 李朝水墨畫をめぐって」, 『李朝の水墨畫』, 『水墨美術大系』別卷第二, (東京: 講談社, 一九七七), P. 一二五~一二〇; 李元植, 「江戸時代における 朝鮮國信使の遺墨について」—墨蹟目録—, 『朝鮮學報』八八輯(一九七八, 七), pp. 一三~四八. 金明國과 韓時覺의 禪宗畫문제는 李東洲, 「日本을 왕래한 畫員들」, 『日本속의 韓畫』瑞文堂, 一九七四), pp. 五五~六〇; 安輝濬, 「韓國浙派畫風의 研究」, 『美術資料』二〇號(一九七七, 六), P. 五四; 古田宏志, 「李朝의 畫員金明國에 對하여」, 『日本のなかの朝鮮文化』三五號(一九七七, 九), pp. 四四~四五. 朝鮮王朝繪畫와 日本江戸時代繪畫의 關係에 대해서는 山內長三, 「朝鮮繪畫—その近世日本繪畫との關係」, 『日彩』三四五號(一九七六, 五), pp. 三二~三六參照.

③ 다만 朝鮮初期와 日本室町時代의 繪畫交涉에 대해서는 일찍부터 日本의 脇本十九郎教授에 의해 본격적으로 立論되었다. 氏의 「日本水墨畫壇に及ぼせる朝鮮畫の影響」, 『美術研究』二八號(一九三四, 四), pp. 一~九參照. 이후 日本學界의 一部에서 古本, 인정되어 왔으나 國內學界에서는 一九七〇年代가 되어서야 논의되었다. 李東洲, 『韓國繪畫小史』(瑞文堂, 一九七二), pp. 一〇八~一〇九 및 前揭書의 所收된 「수주께의 畫家 李秀文」, pp. 六四~七七; 「相國寺의 墨山水」, pp. 七八~九一; 安輝濬, 「朝鮮王朝初期의 繪畫와 日本室町時代의 水墨畫」, 『韓國學報』三輯(一九七六, 五), pp. 一一~二一參照.

④ 安輝濬, 上揭論文, pp. 二~三參照. 日本의 遺存하는 우리 繪畫의 重要성이나 李東洲博士도 밝힌 바 있다. 『日本속의 韓畫』pp. 一五九~一六五參照.

⑤ 金泰俊, 『壬辰亂과 朝鮮文化의 東漸』(韓國研究院, 一九七七), P. 二:

三宅英利, 「德川政權初回の 朝鮮信使」, 『朝鮮學報』八二輯(一九七七, 二), pp. 一〇一~一三二; 中村榮孝, 『日鮮關係史의 研究』(東京: 吉川弘文館 一九六九)下卷, pp. 二四五~二五一參照.

⑥ 金泰俊, 上揭書, pp. 一六七~一六八參照.

⑦ 田中健夫, 『中世對外交渉史』(東京: 東京大學出版會, 一九七五), pp. 二七〇~二七二參照.

⑧ 李鉉宗, 「己酉條約內容의 史書別 綜覽檢討」, 『大丘史學』七, 八輯(一九七三, 二), p. 二八三. 日本側의 對朝鮮通交 이유 중에는 對馬島의 적박한 經濟的 状況과 새로 수립된 幕府가 그 권위를 朝鮮使節團의 渡日로 증진해 보려던 政治的 状況 등도 간과할 수 없다. 中村榮孝, 前揭書, 下卷, P. 二五四 및 三四一~三四四參照.

⑨ 丁若鏞, 『與猶堂全集』卷二, 「文集」, 論, 「日本論條」, 『茶山全書』文獻編纂委員會刊, 一九六一, 上卷, pp. 二二七~二三八參照.

⑩ 藤原惺高와 朝鮮儒學과의 관계에 대해서는 阿部吉雄, 『日本朱子學と朝鮮』(東京: 東京大學出版會, 一九六五), pp. 三七~一四八參照.

⑪ 木門五先生은 新井白石·祇園南海·室鳩巢·雨森芳州·神原宮淵를 이른다. 이들과 木下順庵의 通信使行接待에 대해서는 松田甲, 『日鮮史話』第五編(朝鮮總督府, 一九二九), pp. 六四~八六參照.

⑫ 金指南, 『東槎日記』八月二日條『海行摠載』民族文化推進會刊, vol. 6, p. 274; 申維翰, 『海游錄』, 『聞見雜錄』海行摠載』, vol. 2, pp. 13~64參照.

⑬ 金世濂, 『海槎錄』一月十四日條『海行摠載』vol. 4, p. 72)의 「한말의 海國의 情形을 記하는 倭人의 跋」으로 모은 金, 朴之英, 趙廷致, 金明國의 記로움을 견디지 못하며, 金明國은 울려 고까지 했다. (倭人求書畫者 日夜盆集 朴之英 趙廷致 金明國 不勝其苦 金明國至欲出涕)라고 되어 있다. 또 筆者未詳의 『癸未東槎日記』六月一日條『海行摠載』, vol. 5, p. 258)에 보면 「대관을 지나서 부터는 왜인들이 종이를 가지고 글씨나 그림을 요구하는 자가 수없이 많다. 그러므로 사자관이나 화원은 잠시도 쉬새가 없다.

(大阪以後倭人持賤 求書畫者無算 寫字官書員無一時休息)「고 적혀 있다.

- 14 三宅英利, 「李氏孝宗朝日本通信使考」, 『北九州大學文學部紀要』(B系列) 三卷一號(一九七〇), p. 二八參照。

- 15 趙曦, 『海槎日記』甲申年 一月十一日條『海行摠載』, vol. 7, p. 138參照。

- 16 渡邊明義, 『瀟湘八景圖』, 『日本の美術』No. 124(東京: 至文堂, 一九七六), 附錄(pp. 九九~一〇一)參照. 그리고 山内長三, 『朝鮮學報』四三輯

- 17 小林茂, 「德川時代における朝鮮國信使の助郷問題」, 『朝鮮學報』四三輯(一九六七, 五) p. 五一參照。

- 18 中村榮孝, 『日本と朝鮮』(東京: 至文堂, 一九六六), p. 二二二~二 全海宗 『清代韓中朝貢關係綜考』, 『震壇學報』二九, 三〇號(一九六七), p. 二四六 및 李欽宗, 『朝鮮前期對日交涉史研究』(韓國研究院, 一九六四), p. 三〇一參照。

- 19 『宣祖實錄』卷: 〇四, 二十九年辛亥十月壬寅條『朝鮮王朝實錄』, vol. 25, p. 291參照。

- 20 前間恭作, 「庶孽考」(1), 『朝鮮學報』六輯(一九五四, 八), pp. 七九~八〇參照。

- 21 李進熙, 『李朝の通信使』(東京: 講談社, 一九七六), pp. 二二二~二二三 ; 松田甲, 『日鮮史話』, 第一編, p. 九二參照。

- 22 『大典會通』卷三, 「禮典雜令」, 「通信使」(『朝鮮王朝法典集』景仁文化社刊 vol. 4, p. 420) 및 金指南外, 『通文館志』卷六, 「交隣」, 「通信使行」, (景仁文化社刊, p. 八二)參照。

- 23 渡日書畫의 명단인 李東洲, 『日本속의 韓書』, p. 五四參照. 渡日寫字官의 명단인 通信使行員들의 각종 紀行文등의 의거함.

- 24 柳承宙, 「朝鮮後期對清貿易의 展開過程」, 一七·八世紀 赴燕譯官의 貿易活動의 中心으로, 『韓國史論文選集』vol. 5(一潮閣, 一九七六), p. 二六八參照。

- 25 『六典條例』卷二八, 「圖書署」條, 高裕燮, 『朝鮮書論集成』(景仁文化社, 一九六七)下卷, p. 四五八所引。

- 26 金指南外, 前掲書, p. 八五 및 「純祖實錄」卷一三, 十年庚午十一月條『朝鮮王朝實錄』, vol. 47, p. 669參照。

- 27 『書寫兩家譜錄』, 慶州李氏明修, 全州李氏彥謙, 仁同張氏挺立, 淸州韓氏德弘, 江陵咸氏慶龍, 慶州金氏普立, 慶州金氏碩富略譜, 『李朝繪畫』(知識產業社, 一九七五) 別卷, pp. 一八一~二〇〇參照。

- 28 韓相國과 李彥瑞가 日本譯官인 韓 安 昌 君을 기록한 「仁祖實錄」卷四七, 二四年丙戌 十二月甲午條『朝鮮王朝實錄』, vol. 35, p. 291의 「遣譯官李亨男 韓相國隨使問慰對馬島主」와 「宣祖實錄」卷二〇七, 四十年丁未 正月 戊寅條『朝鮮王朝實錄』, vol. 25, p. 303의 「...在前對馬往還或有論賞之事... 譯官判官李彥瑞似當本衙問高品職除授...」이다.

- 29 田代和生, 「十七, 十八世紀 日朝貿易의 推移와 朝鮮渡航船」, 『朝鮮學報』七九輯(一九七六, 四)pp. 一三~四六參照。

- 30 『通航一覽』(大阪: 清文堂, 一九六七復刻版)의 本編의 三五〇卷이로 이루어져 있는데, 그 중 「朝鮮國部」가 卷二五~卷一三七까지 一三三卷이로 되어 있고 唐國(中國)部는 卷一九八~卷二三八까지 四一卷이로 되어 있다.

- 31 註二의 吉田宏志: 李元植先生論文參照。

- 32 여기서 말하는 減筆禪宗書는 中唐以後 禪宗의 大衆化와 美를 같이해서 당시 성행되던 粗野한 방식의 이른바 逸格 후는 逸品書風의 水墨畫와 더 붙어 발전하였다. James Chail, *chinese painting* (skira, 1960), p. 46參照. 逸品書風의 대대서는 島田修二郎, 「逸品書風의 研究」 『美術研究』一六一號(一九五一, 四), pp. 二〇~四六參照。

- 33 高裕燮, 「高麗書跡에 對한」, 『韓國美術文化史論叢』(通文館, 一九六六), pp. 二四二~二四一 및 『朝鮮書論集成』, 上卷, pp. 一五參照。

- 34 「朝鮮文人書」, 『澗松文華』一六號(一九七九, 五), 圖版一九 및 休靜, 『淸虛堂集』卷一, 高裕燮, 『朝鮮書論集成』, 下卷, pp. 二二一所引。

- 35 惟政, 『四溟堂大師集』(李民樹譯, 大洋書籍, 一九七五) p. 一五九 그리고 「朝鮮文人書」, 『澗松文華』一六號, 圖版三三參照。

- 36 吳世昌, 「權域書畫徵」(新韓書林, 一九七〇), p. 一三八所引。

37 Jan Fontein and Money L. Hickman, *zen: painting et calligraphy* (Museum of Fine Arts, Boston, 1970), pp. XX~XXXVI

38 註二의 李東洲, 安輝潛博士論文參照。

39 李東洲, 『日本속의 韓書』, p. 五八

40 吳世昌, 前揭書, p. 一三七參照。

41 James chaill, *painting et the shore: painting of the Early and Middle Ming Dynasty*, (weather hill, 1977), p. 44

42 中國浙派에 있어서 狂態邪學派의 發軔하고도 대담한 書法은 吳偉때 부터 吳道子系統의 筆墨法이 가미되었던데 그 한 원인이 있다고 본다. 鈴木敬, 『明代繪畫史研究·浙派』(東京:木耳社, 一九六八), pp. 一六三~一八三參照. 狂態邪學派에 대해서는 嶋田英誠, 『蔣嵩의 山水畫について』—狂態邪學研究の一環として, 『東洋文化研究所紀要』七八冊(一九七九, 三), pp. 一~六參照.

43 李東洲, 『日本속의 韓書』, pp. 五七~五八의 圖版 및 『李朝의 水墨畫』, 圖版七二·七四, 參考圖版三三參照。

44 李東洲, 上揭書, p. 六〇。

45 李東洲, 上揭書, p. 五九의 圖版 및 『李朝의 水墨畫』, 圖版七五參照。

46 南龍翼의 『扶桑錄』의 序文을 쓴 李景奭이 그 序文에서 南龍翼의 「扶桑詩畫帖」에 대해 언급하면서 이 畫帖의 日本山川을 同行畫員이 그렸음을 시사하고 있다. 『海行摠載』, vol. 3, pp. 323~325

47 安輝潛, 「朝鮮王朝後期繪畫의 新動向」, 『考古美術』一三四號(一九七七, 六), p. 一〇參照。

48 李正根等의 「米法山水圖」에서 간취되는 畫風은, 北宋代의 文人畫家米芾과 그의 아들 米友仁에 의해 生成되어 元代에 高克恭等에 의해 추종되는 등 南宋畫의 한 潮流로서 明代吳派의 양식이 가미된 것이다. 이것은 우리나라 朝鮮後期의 南宋畫와 그것을 토대로 한 眞景山水에 있어서 매우 큰 비중을 차지했던 것이다. 安輝潛, 「許九叙筆山水圖에 對하여」, 『考古美術』一二九~一三〇號(一九七六, 六), p. 一七五과 圖版二參照。

49 註四七參照。

50 松田甲, 『日鮮史話』二編, pp. 一〇六~一二五 및 『續日鮮史話』二編, p. 五五~一〇七參照。

51 李元植, 前揭論文, p. 二二

52 文徵明畫蹟의 국내전래에 대해서는 安輝潛, 「朝鮮王朝後期繪畫의 新動向」, p. 一〇參照。

53 吉澤忠, 『日本南畫論攷』(東京:講談社, 一九七七), p. 一五九參照。

54 朝岡與禎, 『增訂古畫備考』(東京:吉川弘文館, 一九二二), 卷五〇, p. 二二二。

55 『承政院日記』 肅宗三十九年癸巳 四月十一日條(國史編纂委員會刊, vol. 25, p. 833) 「...鎮圭曰:故臣在外時訪門 則圖書署畫員朴東普 其中取優云矣 上曰此人年老眼昏乎 鎮圭曰 臣曾見其畫 則頗有意思 年不至甚老而猶可圖書 但耳難與通語矣」라 적혀 있다.

56 吉田宏志, 「我國に傳來した李朝水墨畫をめぐって」, p. 二一八。

57 李東洲, 『日本속의 韓書』, p. 六一。

58 趙曦, 『海槎日記』二月十一日條『海行摠載』, vol. 7, p. 180參照。

59 上揭書, pp. 一三九參照。

60 劉復烈, 『韓國繪畫大觀』(文教院, 一九六九), 圖版七二六參照。

61 崔永禧, 「鄭歆의 東萊府使接倭使圖」, 『考古美術』一二九~一三〇號(一九七六, 六), 圖版一參照。

62 朝岡與禎, 『增訂古畫備考』, p. 二二四一, 여기 塚山條가 下璞을 얘기한다는 것은 李元植, 前揭論文, p. 四八註二七參照。

63 一九世紀初에 日本의 長崎貿易성황으로 우리나라와의 交易이 쇠퇴하던 시기에 도 東萊를 통하여 우리 繪畫가 日本으로 건너가고 있던 점으로 보아 韓·日間交易이 한참 성행했던 때는 보다 많은 畫蹟이 건너갔을 것으로 추측된다. 趙熙龍의 『壺山外史』 李在寬傳에 「日本人自東萊館 購小塘翎毛無虛歲라 되어 있다. 高裕燮, 『朝鮮書論集成』 下卷, p. 三〇所引。

64 赤澤英二, 「十五世紀における金屏風について」, 『國華』八四九號(一九六

二、十一)、pp. 五六七~五七八參照。

⑥5 『通航一覽』、卷九六~一〇二、「朝鮮國部」六九~七五、pp. 八三~一〇四
吳朝岡興禎、『増訂古書備考』、pp. 一九九八~二〇〇一參照。

⑥6 赤澤英二、前掲論文、p. 五七一參照。

⑥7 武田恒夫、『障屏畫』(東京:小學館、一九七一)、pp. 一六八~一七〇參照。
⑥8 『光海君日記』卷一五、元年己酉四月『朝鮮王朝實錄』vol. 31, p. 412, 415, 419)參照。

⑥9 『通航一覽』卷一〇九、「朝鮮國部」八五「筆談唱和等」條、p. 二七三、
吳松田甲、『日鮮史話』第一編、pp. 九二

⑦0 松田甲、上掲書、p. 九二~九五參照。

⑦1 『韓國肖像畫』、國立中央博物館所藏朝鮮時代肖像畫特別展、(國立中央博物
館、一九七九)、圖版八〇

⑦2 『國立中央博物館所藏品目錄』、舊德壽宮美術館(國立中央博物館、一九七二)

⑦3 李東洲、『韓國繪畫小史』、p. 一六九外 藤塚鄰、『清朝文化東傳の研究』(東
京:圖書刊行會、一九七五)、pp. 一四二~一四三參照。

⑦4 劉復烈、前掲書、p. 五九二 및 圖版四〇六參照。
⑦5 李邦彦의 任守幹의 『東槎日記』、「聞見錄」(『海行摠載』、vol. 9, p. 280), 에 기록되어 있다. 그리고 申維翰, 『海游錄』、「聞見雜錄」(『海行

摠載』、vol. 2, p. 63)과 藤塚鄰、前掲書、p. 一四三參照。

⑦6 安輝潛、「朝鮮王朝後期繪畫의 新動向」、p. 九. 여기서 말하는 南宗畫
혹은 南畫란 明代의 董其昌과 莫是龍에 의해 中國繪畫를 唐代禪宗의

南北分派에 따라 區分지는데서 생긴 명칭으로 人格의 修養과 學問이 깊
은 선비가 形似의 表現에 치중하지 않고 內面에서 우러나는 이른바「書

卷氣」혹은「文字香」이 배어있는 그림을 일컫는다. 그래서 南畫는 흔히
文人畫로도 지칭된다. 南畫와 文人畫에 대해서는 吉澤忠、「南畫と文人

畫』、『國華』六二二、六二四~六二六號(一九四二、九、十一、一二、一九
四三、一)、pp. 二五七~二六二、三四五~三五〇、三七六~三八一、二七
三三 그리고 中國文人畫 및 南宗文人畫와 江南地方과의 관계에 대해서는

Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Sushu to Tung Chi-chiang* (Cambridge: Harvard university press, 1971); Marilyn and

Shen Fu, "Geography: The Eye Area in Chinese Painting," *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton* (Princeton: Princeton university press, 1971), pp. 4~2, 11; Lichu-tsing, "The Development of painting in soochow during the Yuan Dynasty," *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei: National Palace Museum, 1972), pp. 481~503參照。

⑦7 松下隆章, 「水墨畫」『日本の美術』No. 13(東京:至文堂、一九六七) p. 三〇。

⑦8 松下隆章, 「雪舟」『日本の美術』No. 100(一九七四)、pp. 四一~四二參照。

⑦9 吉澤忠・山川武, 「南畫と寫生畫」『日本の美術』(東京:小學館、一九七一) pp. 一五二~一五三參照。

⑧0 米澤嘉圃, 吉澤忠, 『文人畫』(東京:平凡社、一九六六)、pp. 一四九~一六四、田中喜作, 『初期南畫の研究』(東京:中央公論美術出版、一九七二) pp. 五~二八參照。

⑧1 山內長三, 前掲論文、p. 三五參照。

⑧2 金鍾圓, 「朝鮮後期對清貿易에 對한 考察」, 『震檀學報』四三號(一九七七、五)、pp. 五五~六四參照。

⑧3 白井華陽, 「書乘要略」、坂崎坦編, 『日本書論大觀』(東京:アルス、一九二九)、上卷、p. 八〇二、田中喜作, 「日本南宗畫の源流」, 『美術研究』一
二七號(一九四二、十一) p. 一五 및 前掲書、p. 一一參照。

⑧4 吉澤忠, 「南畫の先驅者」, 『日本南畫論攷』、pp. 一五七~一五八參照。

⑧5 角田九華, 『近世叢語』坂崎坦編, 前掲書、中卷、p. 一三七〇參照。

⑧6 松田甲, 『續日鮮史話』二編、pp. 一一一~一二二參照。

⑧7 吉澤忠, 前掲書、p. 一五八。

⑧8 山內長三, 前掲論文、p. 三四參照。

- ⑧9 「謙齋鄭歎」, 『韓國의 美』①(中央日報社, 一九七七) 表紙畫 및 圖版八七 參照。
- ⑨0 吉澤忠, 「日本の南畫」, 『水墨美術大系』別卷第一(東京: 講談社, 一九七六), 圖版三三參照。
- ⑨1 上掲書, 圖版三二參照。
- ⑨2 山内長三氏도 이점을 지적한 바 있고 吉澤忠氏는 이 견해를 소개하고 있다. 山内長三, 前掲論文, p. 三四 및 吉澤忠, 上掲書, p. 一五〇參照。
- ⑨3 吉澤忠, 『日本南畫論攷』, p. 一六七參照。
- ⑨4 上掲書, p. 二〇四。
- ⑨5 中山高陽, 『畫譚鷄肋』, 『百家說林』正編下卷, (東京: 吉川弘文館, 一九一一), p. 四三〇~四三二參照。
- ⑨6 河野元昭, 「關東南畫の成立と展開」, 吉澤忠, 『日本の南畫』, p. 六三。
- ⑨7 崔淳雨, 「繪畫」, 『韓國美術全集』Vol.12 (同和出版公社, 一九七三), 圖版六四參照。
- ⑨8 吉澤忠, 『日本の南畫』, 圖版四八參照。
- ⑨9 李東洲, 『日本속의 韓畫』, p. 五五。
- ⑩0 鈴木進, 「池大雅」, 『日本の美術』No.114(一九七五) 圖版一〇五參照。
- ⑩1 吉澤忠, 「玉堂・木米」, 『水墨美術大系』二三卷(一九七八), 四八 p.
- ⑩2 崔淳雨, 前掲書, 圖版九七參照。
- ⑩3 松下隆章・崔淳雨, 「李朝의 水墨畫」, 圖版一一一參照。
- ⑩4 吉澤忠, 『日本の南畫』, 圖版十一參照。
- ⑩5 東京國立博物館監修, 『日本の文人畫』(東京: 便利堂, 一九六六), 圖版一〇〇 및 一〇二上參照。
(弘益大學校 博物館 研究員)