

## 清代 海派화풍의 수용과 변천\*

김 현 권\*\*

### 차 례

- |                            |                     |
|----------------------------|---------------------|
| I. 서론                      | IV. 海派 회화양식의 受容과 變遷 |
| II. 海派의 성립과 특징             | 1. 조선말기             |
| III. 對淸회화교류와 上海지역간행 畫譜의 유입 | 2. 근대기              |
| 1. 문인·서화가간의 교류             | V. 양식적 특징           |
| 2. 上海지역간행 畫譜의 유입           | VI. 결론              |
| 3. 일본을 통한 교류               |                     |

### I. 서론

조선후기 사상계는 性理學의 말패를 드러내면서 새로운 이념이 필요하게 되자 청으로부터 고증학을 받아들여려는 北學운동이 일어나게 된다. 그 중 朴齊家(1750~1815)는 金正喜의 스승이 되어 淸朝 考證學을 전수한다. 北學派와 김정희는 翁方綱(1733~1818), 鄧石如(1739~1805), 阮元(1764~1849) 등과 만나게 됨으로써 고증학과 서예·금석학에 심취하게 된다. 譯官출신 李尙迪 역시 청조문인들과 교류를 하게 되는데, 李尙迪의 『恩誦堂續集』에 書籤한 何紹基(1799~1873) 등이 돋보인다. 이같은 청조 문화의 수용은 서예·금석학적 취향의 海派화풍이 커다란 거부감을 일으키지 않고 조선말기에 수용될 수 있는 조건을 마련해 주었다.

북학사상은 朴珪壽, 吳慶錫 등 개화세력의 사상으로 계승되어 이들이 海派화풍을 수용하는데 보다 용이하게 해주었다. 실제로 개화사상가들은 上海지역의 서화가나 문인들과 접촉하여 직접 海派화풍을 전래시킨다.<sup>1)</sup> 또 다른 개화정치세력인 閔泳翊은 급진적 개화세력과 정치적

\* 이 글은 필자의 석사학위논문 중 그간에 밝혀진 오류를 수정하고 새로운 자료를 첨가하여 정리한 것으로, 특히 海派화풍이 조선에 미친 영향을 중점적으로 다루었다.

\*\* 동국대학교 대학원 미술사학과 석사과정 졸업

1) 개화파의 사상적 연원과 인적관계에 관해서는 金泳鎬, 「實學과 開花思想의 聯關問題」, 『韓國史研究』 8(韓國

대결을 보이며 청에 의지하는 事大黨으로 변하게 된다.<sup>2)</sup> 그러한 정치적 事大主義는 오히려 海派회화를 적극 수용할 수 있는 여건을 만들어 주었다.

또한 당시 여항문인들은 문필과 관련된 왕정실무를 담당하면서 배양된 漢文學 실력을 토대로 사대부에 버금가는 새로운 문화담당층으로 활약하며 문화의 저변화에 일익을 담당하게 된다. 그들은 새로운 회화관을 피력하는데 일례로 趙熙龍(1789~1866)의 遊戲的 繪畫觀과 技藝論 등은 회화자체로서의 기능성을 중요시한 이론으로, 감각적이며 때로는 대중적인 화풍을 구사하는 海派화풍의 수용을 촉진시켜 주게 된다.<sup>3)</sup>

이상과 같이 청조 고증학과 서예·금석학의 수용, 개화세력의 對淸교류, 여항문인의 문화활동이라는 당시의 사상적, 문화적 상황은 海派화풍이 조선에 수용될 수 있는 조건이 되었으며, 이러한 배경하에 海派화풍에 영향을 받은 일군의 화가집단이 조선에 형성되며 활동하게 된다.

## II. 海派의 성립과 특징

楊逸(1864~1929)의 『海上墨林』에서는 上海에서 활동한 서화가를 소개하고 있는데, 그중 19세기 후반 이후의 서화가가 약 300여명이 될 정도로, 上海는 당시 중국서화의 중심지였다. 海派 화풍의 성립은 아편 전쟁 후 1842년 南京條約체결로 인해 上海가 개항되면서부터 라고 할 수 있다. 개항이후 上海의 상업적 성장과 부의 축적은 상인 등 中上계층이 문화적 후원자 역할을 담당케 하였으며, 이들의 다양한 요구는 上海지역 화가들로 하여금 보다 감각적이고 대중적인 회화 작품을 제작케 하는 요인이 되었다.<sup>4)</sup> 이같은 경제적 측면 외에도 上海 주변이 蘇州, 太倉, 揚州 등 중국 역대의 서화 중심지라는 지역적인 역사성은 海派화풍을 형성케 하는 요인으로 작용하였다.<sup>5)</sup>

海派는 우선 회화를 보다 민간 취향에 결합시켰으며 현실생활과 자신의 서화활동과의 사회·경제적인 일치를 꾀하였다. 海派는 산수화보다 인물화와 화훼·화조화를 선호하였다. 海派회화의 양식적 연원은 揚州派에 두고 있지만 좀더 구체적으로 밝히면 세 가지로 살펴볼 수 있다. 첫째,

史研究會, 1972) 참조.

2) 李基白, 『韓國史新論』(一潮閣, 1990), p.358.

3) 洪善杓, 「19세기 閩巷文人들의 회화활동과 창작성향」, 『美術史論壇』 창간호(韓國美術研究所, 1995), p.191.

4) James Cahill, "The Shanghai School in Later Chinese Painting", *TWENTIETH-CENTURY CHINESE PAINTING*(Oxford University, 1988), pp.59~61.

5) Chu-tsing Li, "Traditionial Painting Development During the Early Twentieth Century", *TWENTIETH-CENTURY CHINESE PAINTING*(Oxford University, 1988), pp.89~90.

陳洪綬(1599~1652)에서 시작하여 華岳(1682~1765), 黃慎(1687~1766), 羅聘(1733~1799) 등 揚州派로 계승되는 화풍이다. 이 화풍을 이은 海派화가인 任熊, 任頤(1840~1896) 등을 들 수 있으며, 錢慧安(1833~1911), 沙馥 등으로 이어져 당대의 주도적인 인물화 양식으로 자리잡는다. 任熊(1820~1864)이 자신의 만년 모습을 그린 <自畫像>(圖 31)을 통해서 알 수 있듯이 이들의 화풍은 주로 형태면에서 인물을 기이하게 만들고 왜곡시키고 있다. 의습선은 과장되고 번잡해지며, 심하게 각이지면서 꺾이는 특징이 보인다. 묘법에서는 陳洪綬 계통의 鐵線描 등 여러 묘법이 두루 쓰이고 있고 채색은 渲染보다는 發色효과를 사용한다. 둘째, 徐渭(1521~1593)에서 시작하여 石濤(1630~1707), 八大山人(1626~1705), 揚州派의 鄭燮(1693~1765), 李方膺(1695~1754), 李鱣(?~1762) 등 揚州派으로 이어지는 화풍이다. 셋째, 登頑伯 등의 영향으로, 당시의 금석학적인 취향에서 비롯된 서예적 필법의 영향이다. 이 두 가지 특징이 보이는 화가는 주로 趙之謙, 吳昌碩, 浦華 등을 들 수 있다. 吳昌碩의 1926년 作 <神仙貴壽>(圖 29)를 보면 괴석과 줄기에서 보이는 구름선은 서예적 필법을 회화에 적용시키고 있음을 알 수 있게 해준다. 또한 묵이 더 이상 형태를 규정짓는 용도로 사용된다든지 색의 일종으로 사용된다는 규정, 그리고 색채가 사물의 색상만을 표현하는 것만으로 사용된다는 고정관념을 떠나 서로 혼합되어 나타난다. 화면구성을 보면 여러 경물이 유기적인 관계에 있다기 보다는 서로 무관한 듯 애매한 구도를 이루고 있는 異合式구성을 이루고 있으며 浦華의 <墨竹>(圖 11)에서도 보인다.

이밖에도 전통과 중에는 朱熊·任熊과 함께 三熊으로 일컬어지는 張熊(1803~1886)과 王禮(1813~1879, 朱熊(1801~?), 朱熊의 弟 朱僂(1826~1900) 등이 있다.<sup>6)</sup> 이들은 고래의 남종문인 화풍을 계승한 戴熙, 顧澐(1835~1896), 吳大澂 등의 부류와는 달리 海派로도 분류되기도 하는데, 주로 낮은 직급의 관료였거나 직업화가들로 남종문인화풍에 기반을 두지만 강한 개성을 표출하고 있으며 賣畫에 적극적이었던 점이 특징이다.<sup>7)</sup>

6) 張熊을 海派로 분류한 논문은 薛永年, 「揚州八怪與海派的繪畫藝術」, 『中國美術全集』繪畫編 11卷(上海人民美術出版社, 1988)을 들 수 있으며, 朱熊 또한 海派로 분류하고 있다. 張熊을 전통파로 분류한 예로는 Chu-tsing Li의 앞논문과 C.Y.Watt, "Later Chinese Painting", *Later Chinese Painting and Calligraphy* (Random House, 1987) 등을 들 수 있다.

7) 上海지역 화풍의 분류에 관해서는 金鉉權, 『清末 上海地域 畫風이 朝鮮末·近代繪畫에 미친 影響』(東國大學校 大學院 美術史學科 碩士學位論文, 1996), pp.14~22 참조.

### Ⅲ. 對淸 회화교류와 上海지역간행 畫譜의 유입

기록을 통해 조선화가와의 교류가 보이는 吳昌碩·浦華계열의 海派화가들로는 趙之謙, 吳昌碩, 浦華, 吳澂, 趙雲壑, 方洺 등이 있다. 이들과의 교류로 조선말기와 근대기는 吳昌碩·浦華계열의 화풍이 유행하게 된다.<sup>8)</sup> 그리고 海派화가들인 高邕, 黃山壽, 潘錦 등과의 교류 역시 海派화풍이 조선에 수용되는데 일조하였다. 그리고 吳昌碩외에 徐新周, 王大炘 등과 篆刻으로 예술적 교감을 주고받았다. 마지막으로 海派화풍과 연관되는 北京畫派의 齊白石은 근대기에 전래된다.

한편 이시기에는 上海지역 간행 화보가 조선에 유입되는데, 지금까지 알고 있는 『芥子園畫傳』 등의 영향 외에도 『詩中畫』 등 19세기 上海지역에서 간행된 화보가 새롭게 유입되어 조선말기 및 근대기에 영향을 미치고 있는 점은 크게 주목된다. 또한 이외에 1909년 高羲東 이후 일본유학이 빈번하게 되었는데, 이런 유학을 통해서 당시 海派화풍의 영향을 받은 일본인 화가에게 수업을 받는다가나 일본에 전해진 海派화가의 작품을 접함으로써 海派화풍이 조선에 전래되는 경우가 나타난다.

#### 1. 文人·書畫家 간의 交流

조선말기 및 근대기 海派화풍의 전래에 관해 金正喜(1786~1856) 관련기록에서 海派화풍 형성에 활동한 吳熙載(吳廷鸞)(1799~1870)에 관한 기록이 있다는 사실은 비록 간접적이지만 1840년경부터 海派화풍이 조선에 전래되기 시작했을 것으로 추정해 볼 수 있게 해준다.<sup>9)</sup> 직접적인 上海지역화풍에 관한 조선의 유입을 알 수 있는 예로 역관 출신 李尙迪(1804~1865)과 上海에서 활약한 戴熙(1801~1860)와의 교우기록과, 吳慶錫(1831~1879) 및 1872년 청을 사행한 朴珪壽(1807~1877)가 吳昌碩의 후원자이자 上海에서 활동한 전통과 화가인 吳大澂(1835~1902)과 교우한 기록이 전한다.<sup>10)</sup> 이러한 만남은 海派화풍의 수용을 촉진시켜주는 결과로 작용하였다.

8) 이 글에서 사용한 朝鮮末期라는 시기 구분은 安輝濬교수의 4分期說(『韓國繪畫史』, 一志社, 1980.7, pp.91~92)을 따른다. 그리고 논문에서 사용하는 近代期라는 시대구분은 재론의 여지가 있는 실정이다. 그러나 조선왕조가 1910년에 막을 내렸다는 점 때문에 1910년을 일반적으로 근대의 시점으로 사용하고 있다. 또한 1910년부터 1945년까지는 대다수 학자들의 근대기 편년에 포함되는 시기이므로, 필자도 편의상 구분하여 사용하고자 한다.

9) 藤塚鄰, 林熙永 譯, 『추사 김정희 또다른 얼굴』(아카데미하우스, 1994), pp.448~450.

10) 李尙迪과 戴熙와의 교우기록은 李尙迪, 『恩誦堂集』詩續卷六, 二, “吳冠英招飲松筠庵 示戴醇士侍郎熙 西冷雪爪畫冊索題. 吳慶錫과 吳大澂의 교우기록은 吳世昌, 『權域書畫徵』, p.251. 朴珪壽와 吳大澂의 교우기록은

## 1) 閔泳翊

閔泳翊(1860-1914)은 당시 明星皇后의 친정 조카라는 연유로 파란만장한 인생을 보낸 인물이다. 그는 1884년 上海와 香港을 왕래하고 조선에 돌아왔으며, 1886년부터는 上海에서의 생활이 국내 생활보다 더욱 잦아지게 되었다.<sup>11)</sup> 1895년부터는 본격적인 上海망명생활을 시작하게 되는데 그의 上海생활은 『海上墨林』에 보이고 있다.

閔泳翊의 字는 園丁인데 조선사람이다. 본래 조선국왕의 외척으로 나라가 망하자 上海로 피난와서 글씨와 그림으로 스스로 즐겼고 그가 사는 집을 千尋竹齋라 했다. 글씨는 顏眞卿을 익혔으며, 그림은 난초에 대해 뛰어났으니 그 필력이 웅건했다. 생일이 돌아오면 문득 서화의 명가를 초청하여 千尋竹齋에서 잔치를 차리고 여러 날을 묵새기면서 시 짓고 노는 것으로 낙을 삼았다. 그러다가 병이 나서 드디어 철회하고 말았다. 宣統 신해후 3년(1914)에 죽었으니, 그 아들이 영구를 모시고 그 나라에 돌아가 장사지냈다.<sup>12)</sup>

위 기록을 통해 민영익은 단순히 조선의 政客이라기보다는 上海지역에서 묵난과 묵죽에 뛰어난 조선화가로서 海波화가들과 교류하였음을 알 수 있다.<sup>13)</sup>

특히 민영익은 吳昌碩(1844~1927)과 至交를 나누었는데 가장 이른 기록으로는 吳昌碩이 刻한 1884년작 篆刻 <甲申十月園丁再生>이 있다.<sup>14)</sup> 吳昌碩과 민영익의 만남은 이후에도 지속되는데, 吳昌碩이 그에게 선사한 篆刻이 자그마치 300여점에 달한다는 것에서 그들의 친분을 짐작하고도 남는다.<sup>15)</sup> 1895년은 그가 上海 北京路 瑞康 766호에 거처를 잡고 생활

---

朴珪壽, 『瓞齋集』 卷之十, 三十五~三十七, 書牘 참조. 吳慶錫의 개화상상과 그와 교유한 중국인사의 소개는 愼鏞廈, 「吳慶錫의 開化思想과 開化活動」, 『歷史學報』 제107輯(歷史學會, 1985) 참조.

- 11) 黃玃, 『梅天野錄』 卷之一 上, p.77, “...閔永翊自上海還...”과 p.83, “...往來上海香港之間...”
- 12) 楊玃, 『海上墨林』 卷三, 三十五. “泳翊字園丁 朝鮮國人 本椒房貴 戚國亡遊地滬上 以翰墨自娛 所居曰千尋竹齋 書學安平原 擅畫蘭竹筆氣雄健 逢星期日輒招書畫名流譙集 寓廬流連 文翰以爲樂施 以病遂輟宣統 辛亥後三年 其子奉柩歸葬於仁川” 해석은 『국역 근역서화징』 下(예경, 1998), pp.1050~1051 참조.
- 13) 金鉉權, 앞논문, p.32에는 민영익과 海派화가 趙之謙의 교유에 대해, 趙之謙의 <萬壑後澗>(『澗松文華』 13, 韓國民族美術研究所, 1977, 도판 12) 제발의 내용을 통해 설명하였다. 그 교유 가능성은 첫째, 雲楣라는 호는 당시 중국인들이 민영익을 호칭할 때 종종 사용하였다. 둘째, 이 작품은 1872년 作으로 당시 閔泳翊의 나이는 13세 때지만 그는 15세를 전후해서 서화로 이름을 세상에 알렸다는 점이다. 그러므로 이들의 직간 접적인 교유 가능성을 생각할 수 있다. 아울러 이 작품은 간송미술관 소장이다. 그럼에도 불구하고 雲楣라는 호가 민영익이 아닌 다른 인물일 가능성에 대해 생각해볼 수 있다. 趙之謙과 동시대 인물 중 雲楣라는 호를 가진 인물은 당시 淸 관료인 胡燏棻(1840~1906)이 있다. 그러나 그가 趙之謙과 어떠한 관계에 있는지 현재로서는 알 수 없다. 이외에도 제3의 인물일 가능성 역시 배제할 수 없다. 그러므로 이 글에서는 결론을 내리기보다는 정확하게 파악해야 할 부분으로만 언급하고자 한다.
- 14) 王家誠, 「吳昌碩傳」, 『古宮文物』 16(古宮博物院, 1984), p.137.
- 15) 吳昌碩의 회화활동시기에 관해 金鉉權, 앞 논문, pp.332~33 참조.

을 시작하는 시기로, 吳昌碩은 그에게 <千尋竹齋>라고 새긴 篆刻을 선물하게 되며 이 篆刻에 傍刻를 한다.<sup>16)</sup>

書卷이 상에 연이어 쌓이고 술이 항아리에 차니 竹林의 嵇秉이나 阮籍의 기개 먼저 어린다. 선생의 호방한 뜻 우주 밖에 있어 오직 갈매기만 북창에 이르는 걸 허락할 뿐, 雲楣선생이 그 거처에 이름 붙이기를 千尋竹齋라 하고 이 돌에 새겨줄 것을 요청하므로 아울러 28字 시를 지어 드린다. 乙未 8月 昌碩 吳俊卿<sup>17)</sup>

여기서 말하는 千尋竹齋란 이제는 돌아갈 수 없는 漢陽 竹洞 本宅을 하루에도 천번이나 찾아가 보고 싶다는 숨은 뜻을 가진 上海의 거처를 지칭하는 말이다.<sup>18)</sup> 吳昌碩은 1914년 민영익에게 전각 『蘭阜』을 선사하는 등 지속적인 교우를 가지면서 예술적인 교감을 주고 받았다.<sup>19)</sup> 그러나 이 해 閔泳翊은 폐와 간의 질환으로 이국에서 운명을 달리하게 되면서 그들의 至交는 30년만에 단절되고 만다.<sup>20)</sup> 그밖에 吳昌碩외에 王大炘(王慧)(?~?)과 徐新周(1853~1925) 등과의 전각을 통한 교류는 조선에 海派화풍을 전래시키는데 일익을 담당하였다.<sup>21)</sup>

浦華(1834~1911)는 민영익의 그림에 가장 많은 제발을 남긴 인물로, 이들의 교우시기는 1896년 作 <墨蘭>의 題를 통해 알 수 있다.

海內에 난을 그리는 자가 적으면 마땅히 해외에서 그것을 구해야 한다. 자네의 집에서 참된 이치를 心中으로 깨달았으니, 묵의 향기가 이슬먹은 잎과 바람에 흩날리는 가지에 머금는다. 丙申年 5월에 그 題句를 짓다.<sup>22)</sup>

白文方印 <浦華詩書畫印>과 함께 있는 浦華의 찬사는 민영익의 묵난이 뛰어났음을 짐작케

16) 閔泳翊의 중국 거주 주소는 崔完秀, 앞논문, p.55 참조.

17) 藤澤和卿, 『吳昌碩印譜』 一, (雲林筆房, 1986), p.21, “書卷連床酒滿缸 竹林嵇阮氣先降 先生放意機衡外 只許間鷗到北窓 雲楣先生 顏其所居 曰千尋竹齋 索刻是石 并賦廿八字贈之 乙未八月 昌碩吳俊卿”. 해석은 崔完秀, 앞논문, p.56 인용.

18) 崔完秀, 앞논문, p.55.

19) 金永基, 「閔泳翊의 藝術과 生涯」, 『月刊 文化財』 56호(月刊 文化財社, 1976), 인보78 참조.

20) 吳昌碩, 『缶廬集』 卷三, 十三, “肺金肝木相交戰 胸置洪鑪水火如丹鍊…”

21) 전각가와와의 교류는 金鉉權, 앞 논문, pp.30~32 참조.

22) 閔丙宇, 『松園秘笈』, (1985), 도판13, “海內畫蘭少 當於海外求之 君家解悟真諦 墨香露葉風枝 丙申五月 作其題句”

해주며 당시 清代 화가보다 수준이상임을 알려주고 있다.<sup>23)</sup> 그가 만년에 竹을 좋아했던 취향은 민영익이 묵난을 즐겨 그린 것과 어울려 서로 더욱 절친해졌을 것이다.

당시 上海에서는 민영익을 蘭匈으로 별칭하였는데, 篆匈으로 불려지는 吳昌碩과 함께, 三匈 중 하나로 高邕(1850~1921)을 書匈으로 불렀다.<sup>24)</sup> 八大山人, 石濤의 산수화와 화훼화를 따르던 高邕와 민영익의 교우 사실을 알 수 있는 기록으로 1900년 作 <阜蘭>이라는 書幅이 전한다.<sup>25)</sup>

조선의 묵난으로 떠들썩한 閔先生, 난을 그리는데 마음을 두다. 光緒 庚子年에 中國의 글씨로 떠들썩한 高邕이 기록하다.<sup>26)</sup>

高邕의 민영익에 대한 평가는 그가 墨蘭을 얼마나 즐겨 그렸는지를 상상할 수 있게 해준다. 또한 鄭燮과 惲壽平을 따랐다고 전해지는 黃山壽(1855~1919)의 <怪石圖> 제발에 민영익의 기상을 칭송하는 내용이 전하고 있다.<sup>27)</sup> 潘錦(?~?)은 구체적인 생애가 알려져 있지 않지만 『海上墨林』에 그에 관한 기록이 있으며, 민영익과 관련된 새로운 내용이 보인다.

字는 蕙夫이고 浙江省 天台人이다. 蘭竹을 잘하매 뛰어난 풍치가 있다. 조선인 園丁 민영익은 上海에 있을 때에 서화가들과 友義를 즐겼는데 그 역시 난죽을 잘 하였다. 閔씨 집에 오랫동안 거거하면서 友義를 맺었다. 丙寅년에 卅하니 八十이 넘었다.<sup>28)</sup>

그는 묵난과 묵죽을 잘한 화가로서 민영익과 회화교류 기록이 있는 것으로 보아, 민영익의 화풍과 관계가 있지 않을까 생각해 볼 수 있다. 이 밖에 민영익은 上海지역 전통파인 吳穀祥(848~1903), 黃廷桂(?~?), 逃鍾葆(?~1924), 徐毓嵩 등과도 교우하였으나 吳昌碩과 浦華를 제외한 다른 화가들은 민영익의 화풍에 영향을 미칠 만큼 화격이 뛰어나진 않았다.<sup>29)</sup>

민영익은 上海에서 회화활동을 함과 동시에 후원자 역할을 하였을 것이다. 그러한 上海에서 민영익의 생활은 『梅泉野錄』의 기록을 통해 알 수 있다.

23) 崔完秀, 앞논문, pp.57~58.

24) 王家誠, 앞논문, p.136.

25) 楊逸, 앞책 增錄, 一, “...畫宗八大石濤山水花卉...”

26) 『潤松文華』27, (韓國民族美術研究所, 1984), 도판26, “朝鮮蘭匈閔先生 畫蘭處 光緒庚子 中原書匈高邕記”

27) 黃山壽에 관해 俞劍華, 『中國美術家人名辭典』, (上海人民美術出版社, 1981), p.1136. <怪石圖>는 『潤松文華』 13, 도판26 참조.

28) 楊逸, 앞책 增錄, 七, “字蕙夫 絕江天台人 畫蘭竹有奇致 高麗國人閔園丁時方在滬 喜友書畫家 亦寫蘭竹 頗投契 寓閔氏有 丙寅歲卒年八十餘”

29) 金鉉權, 앞 논문, pp. 34~36.

민영익은 亂으로 조선이 망하는 것을 보고 귀국할 의지가 없어졌다. 홍콩을 전전하며 자신의 완전한 대책을 위해 홍삼을 경영해 번 이윤이 여러번 거금에 이르게 되었다. 上海에 가서는 돈을 쓰는 것이 王公을 넘으니 분에 넘치는 사치이다.<sup>30)</sup>

이 기록으로 당시 그가 上海에서 엄청난 재력가로 행세하였음을 알 수 있다. 민영익은 조선 왕족의 親戚으로 존대 받았을 것이며 그들의 작품을 구입해주는 후원자와 海派화가라는 위치가 그들과의 친밀한 교류를 지속케 하였을 것이다.

## 2) 근대화기

근대기는 조선과 청조 화가간의 교류가 잦아진다. 우선 金圭鎭((1868~1933)은 중국 주유를 통해 청조화가들과 교류하였을 것인데, 그중 徐新周와의 교유는 어느정도 확인이 가능하다.<sup>31)</sup> 우선 徐新周가 金圭鎭에게 『海岡』과 『金圭鎭印』이라고 새겨 준 전각이 전하고 있다.<sup>32)</sup> 당시 徐新周는 吳昌碩의 문인으로 전각활동을 하고 있었으므로 김규진은 吳昌碩 등 徐新周 주위의 서화가들과의 교유 가능성을 생각해 볼 수 있다. 또한 閔泳旋의 알선으로 고종황제를 만나고 벼슬길에 나가 英親王의 書師가 되었으며, 宮內府秘書官 등의 벼슬을 지내면서 1906년에 勳五等を 수여 받고 太極훈장을 받는 영광을 누렸다.<sup>33)</sup>

徐丙五(1862~1935)는 구한말 대구가 낳은 천재적인 서화가로 1898년 대원군 李昰應(1820~1898)의 勸誘로 중국유학의 길을 떠나게 된다.<sup>34)</sup> 徐丙五는 1905년 귀국까지 8년간 1차로 北京, 上海, 蘇州, 南京 등지를 周遊하면서 浦華, 閔泳翊, 徐新周, 吳昌碩 등을 만나게 된다.<sup>35)</sup> 그들과의 만남을 입증할 수 있는 자료로 민영익이 선사한 名硯이 전하고 있으며, 원편에 다음의 기록이 새겨져 있다.

30) 黃玿, 앞책 卷一 上, p.270. “…泳翊見本國喪亂 無歸志 翩翩港浦 爲自全計 營紅蔘之利 貲至累鉅萬…僭侈踰王公”

31) 金永基, 『中國大陸藝術紀行』, (藝耕産業社, 1990), pp.30~60에 실린 인물과의 교류에 대해 金永基 선생은 필자와의 면담에서 “부친의 淸 주유는 기록상으로는 확인하기 힘들고 주로 부친에게 직접 들은것을 토대로 하고 있다”고 설명하고 있다. 본문에서는 확인할 수 있는 교류에 대해서만 살펴보겠다. 아울러 관련자료의 제공과 면담에 응해 주신 김영기 선생께 지면을 통해 감사드린다.

32) 徐新周의 전각 소개는 『月刊文化財』 31호(1974), p.37, 최상위 도판과 金永基, 앞책, 제1부 도판4 참조.

33) 『高宗實錄』, 卷四十七, 七. 王世子인 英親王을 지도하였다는 내용은 金殷鎬, 「海岡先生을 追慕함」, 『月刊文化財』 31호(1974), p.9 참조.

34) 徐丙五의 淸 주유에 관한 견해들에 대해서는 金鉉權, 앞 논문, p.40 참조.

35) 徐鏡普, 「石齋의 生涯와 藝術」, 『石齋徐丙五回顧展』(예술의 전당, 1989), pp.1~2.

石齋는 翰墨香을 소장하니 때는 辛丑(1901)년 7월이다. 閔泳翊이 千尋竹齋에서 보배로 즐겼던 것이다. 이 글을 浦華가 쓰고 徐新周가 篆刻하다.<sup>36)</sup>

서병오는 浦華와 徐新周와도 교류를 가지며, 閔泳翊은 자신이 아끼던 名硯을 줄 정도로 그와 교우가 깊었음을 알 수 있다. 그리고 기록에는 나타나지 않지만 이들과의 교류 사실로 보아 吳昌碩과의 교우는 당연하다. 서병오는 1909년 2차 上海여행때 다시금 浦華를 만나게 되는데 이와 관련하여 다음의 七言絶句가 전한다.

『내가 들으니 草木에는 仙藥이 많다고 하는데 세상에서 이의 奇人을 만났음을 알겠도다.』  
石齋先生은 이름난 進仕이다. 유람하던 중 上海에 이르러 서로 만나서 欣然히 欣懷를 풀었고, 鷄林에 투숙하여 나의 병치료에 참례하였다. 생각컨데 의술에 정밀하였으며 여가에는 시서화를 완상하였다.…己酉년 가을 作英浦華.<sup>37)</sup>

이 書幅은 서병오의 2차 上海 주유 시기에 浦華의 병환을 고쳐준 사연과 시서화로 浦華와 교우하였음을 엿볼 수 있게 해준다.

그 외에 安中植과 趙錫晉은 1881년에 淸나라 武器製造局에 파견되는 製圖士 유학생으로 처음 중국에 발을 들여 놓게 된다.<sup>38)</sup> 그 이후 안중식만이 1891년에 上海 등지를 여행하였고 1899년에 다시금 上海을 가게 된 것으로 알려져 있는데, 당시 안중식은 이미 서화활동을 하고 있었으므로 上海 주유는 자신의 견식을 넓히는 계기로 삼았을 것이다.<sup>39)</sup> 金振宇(1883~1950)는 1919년 上海로 가서 독립운동을 하였으며, 朴勝武는 1917년 上海에 2년간 체류를 하면서 고급서화의 견식을 넓히게 된다.<sup>40)</sup> 1920년경에는 沈寅燮이 上海 등지를 주유하면서 서화의 견문을 넓혔다.<sup>41)</sup> 金永基(1911~)는 아버지 김규진에 이어 1932년 중국으로 서화유학을 떠나 吳昌碩계열의 吳澂(1878~1949), 趙雲壑(1874~1955)과 교류하였고 齊白石을 만나 사사하였으며

36) 『石齋詩書畫集』(梨花文化出版社, 1998), p.730, “石齋藏翰墨香 辛丑七月 閔氏千尋竹齋珍翫 浦華銘徐新周刻”

37) “『竊聞草木多仙藥 知向江湖拜散人』 石齋先生名進士也 遊歷至滬濱 欣然抱晤 投鷄林 參療予疾 盖精醫道者 暇日以詩書畫見…己酉秋中 作英浦華”이 七言絶句는 대련이었던 것 같다. 『石齋詩書畫集』, 도판 361은 한 부분만 실었으며, 金永基, 「石齋 徐丙五 研究」, 『韓國의 近代美術』 5(韓國近代美術研究所, 1997) p.8에는 부정확하지만 칠언절구 대련의 내용이 있다. 필자는 두 자료를 토대로 원문과 해석을 참고하였다.

38) 金允植, 『陰清使』, 『韓國資料叢書』 제6(1971), p.10.

39) 李龜烈, 『近代韓國畫의 흐름』(미진사, 1984), pp.49~54. 李龜烈선생은 安中植의 外遊를 개화당과의 관계로 이루어진 것으로 보고 있다.

40) 金振宇의 上海 行에 대해서는 崔完秀, 「一洲 金振宇 研究」, 『濶松文華』 40(韓國民族美術研究所, 1991), 朴勝武 上海 行에 대해서는 李龜烈, 앞책(미진사, 1984), p.64 참조.

41) 金永基, 「閔泳翊의 生涯와 藝術」, 『月刊文化財』 56호(月刊文化財社, 1976), p.17.

1943년에 귀국하게 된다.<sup>42)</sup>

위와 같은 조선인의 淸 왕래를 통한 海派회화의 전래와는 달리, 청조 화가가 조선에 들어오는 경우가 있는데, 그 예로 吳昌碩계열의 方洸(1882~1945?)이 있다. 그에 관해 『歷代畫史彙傳補編』에는 “字는 子易이고 桐城人으로 산수화와 화훼화를 끌고루 잘하였다. 日本에 기거하면서 그림을 팔아 自給하였다”는 기록이 보여 그의 행적을 엿볼 수 있다.<sup>43)</sup> 그는 일본을 거쳐 1926년 서울에 와서 여러 명사들과 교류하였는데 그와 교우한 대표적인 인물은 金容鎮(1878~1968)으로, 方洸을 통해 吳昌碩의 화풍을 배우게 되었다.<sup>44)</sup> 또한 정확히 확인되지는 않지만 方洸이 한국에 왔을 때 金圭鎭과 친교하며 금강산을 함께 유람하였다고 하며, 그 외에 李漢福(1897~1940)도 方洸에게 서화수업을 받았다고 전하지만 정확하게는 화가간의 교류였을 것이다.<sup>45)</sup>

## 2. 上海지역간행 畫譜의 유입

上海지역간행화보의 유입은 高羲東(1886~1965)이 화가수업을 받을 당시의 화단을 설명한 신문기사를 통해 알 수 있다.

내가 많이 보던 화보는 『芥子園畫傳』이었다. … 그외에 『點石齋總譜』이니 『沙山春畫譜』이니 『海上名人畫譜』이니 『詩中畫』이니 하는 등등의 것을 자료 삼아 많이 보았다.”<sup>46)</sup>

高羲東이 언급한 화보 중에 『芥子園畫傳』을 제외한 화보들은 모두 19세기 말 上海에서 간행되었던 화보이다. 화보의 유입에 관한 또 다른 기록이 金殷鎬의 자서전 격인 『書畫百年』에서 찾을 수 있다.

“…그리고 나서 판방을 다녀오시는데 그의 손엔 『古今名人畫譜』가 들려져 있었다. 心田선생은 唐美人圖를 펼쳐놓더니 나에게 한 번 그려보라는 것이었다. …”<sup>47)</sup>

42) 金永基의 중국 유학에 관해, 金永基, 『中國大陸藝術紀行』(藝耕産業社, 1990), pp.71~112 참조.

43) 彭蘊琛, 『歷代畫史彙傳補編』卷三, 四, “字子易 桐城人 山水花卉均長 僑居日本賣畫自給”

44) 方洸의 來韓에 관한 여러설은 金鉉權, 앞 논문, pp.43~44 참조.

45) 金圭鎭과의 관계는 金永基, 앞책, pp.66~67. 李漢福과의 관계는 權昌倫, 「金容鎮의 生涯와 藝術」, 『潁雲 金容鎮 回顧展』(예술의 전당, 1990) 참조.

46) 高羲東, 「나의 화필생활」, 『서울신문』, 1954. 3. 12.

47) 金殷鎬, 앞책, pp.45.

위 기록들은 『芥子園畫傳』 등 조선후기부터 인용되어 온 화보뿐만 아니라 새롭게 간행된 화보가 사용되고 있었음을 말해주는 단서이다. 위에서 새롭게 인용한 화보들은 『海上名人畫譜』, 『點石齋總譜』나 『古今名人畫譜』와 같은 總譜類와 개인화보류인 『詩中畫』와 『沙山春畫譜』로 분류할 수 있다.

總譜類를 살펴보면 다음과 같다. 『海上名人畫譜』는 1885년 上海同文書局에서 간행되었으며, 黃俊(?~?)이 제목을 쓰고 전각과 예서에 능하였던 徐三庚(?~?)이 찍하였다. 수록된 화본의 작가들을 보면 楊伯潤·任薰(1835~1898)·錢慧安·張熊·胡遠(1823~1886) 등 海派를 포함해서 모두 上海지역에서 활동한 화가들이다. 『芥子園畫傳』은 巢勳(1852~1917)에 의해 다시금 臨本된다. 巢勳에 관해 『海上墨林』에는 “그림은 같은 동네 張熊에게 배웠으며 산수와 더불어 능히 화책을 잘하였고, 『芥子園畫傳』을 全帙 臨本한 것이 있는데 세상에 널리 유통되는 것으로 전한다”는 기록이 있다.<sup>48)</sup> 그는 1888년에 卷一 山水, 卷二 蘭竹梅菊, 卷三 花卉翎毛을 臨本하고, 1898년에 이르러 卷四 人物編을 발간하였다.<sup>49)</sup> 何鏞의 序에 “海上名人畫稿를 보탠다”고 기록되어 있듯이 각 권 뒤에 上海지역화가들의 작품이 수록된 「增補名家畫譜」를 첨가하였다.<sup>50)</sup> 이 증보편에는 楊伯潤·任頤·吳穀祥·張熊·虛谷(1823~1896)·錢慧安·吳昌碩 등 海派를 비롯한 上海지역 화가들의 작품이 수록되어 있다. 『點石齋總譜』는 1885년에 上海 點石齋에서 간행된 화보로, 역대화가부터 上海지역 화가까지 명가들의 작품을 수록하였으며 전10권이다. 수록된 작품중 海派를 비롯한 上海지역 화가로는 沈心海·馬濤·錢慧安·任薰·任頤 등이 있다. 『古今名人畫譜』는 전6권으로 구성되어 있으며 1888년에 시작하여 1894년에 전권이 완성되었다.<sup>51)</sup> 이 화보에는 黃公望, 石濤, 金農을 이어 上海지역화가에 이르는 약 30여명 화가들의 350여점을 수록하고 있다. 海派화가로는 錢慧安·何煜(1852~1928)·眞然(1816~1884) 등이 있다.

個人畫譜類로, 우선 『詩中畫』는 1885년에 제작되었으며, 海派화가 馬濤의 작품을 수록한 화보이다. 馬濤에 관해 『海上墨林』에는 “인물을 잘하여 陳洪綬를 따랐고, 더불어 화조화도 뛰어났다. 畫意는 活潑하고 筆은 龍이 떠다니는 듯 하였다”고 기록하고 있듯이 그의 명성은

48) 楊逸, 앞책 卷三. 三十六. “...畫學於同邑張熊 工山水并能花卉 有芥子園畫傳全帙臨本行世宣統...”

49) 卷四 人物編은 기존 『芥子園畫傳』에는 없었던 것으로 巢勳이 새로이 간행한 것이다. (俞劍華, 앞책, p.801.)

50) 『芥子園畫傳』, 卷一集 山水, 序, “...增海上名人畫稿”. 본문에서 사용한 『芥子園畫傳』은 巢勳臨本이다.

51) 이 사실에 관해 李東洲, 「韓國近代繪畫百年展」에 즈음하여, 『美術資料』40, (국립중앙박물관, 1987)에는 安中植이 金股鎬에게 회화 시험을 위해 보여준 것이 『歷代名公畫譜』로 『顧氏畫譜』의 정식 명칭이라고 설명하였다. 그러나 金股鎬의 『書畫百年』(中央日報, 1977)에서는 『歷代名公畫譜』라고 기록되어 있지 않고 『古今名人畫譜』라고 기록되어 있다. 근·현대의 大畫家 金股鎬가 널리 알려진 『顧氏畫譜』의 명칭에 대해 誤名하였을 가능성은 희박하다. 또한 『顧氏畫譜』에는 唐 美人圖가 수록되어 있지 않다. 필자의 생각으로 金股鎬가 인용한 화보는 정말기 上海지역에서 간행된 『古今名人畫稿』일 것이다.

沙馥·錢慧安·秦炳文(1803~1873) 등과 우위를 가릴 수가 없었다고 전한다.<sup>52)</sup> 이 화보는 張承業에서부터 임모되기 시작하여 근대기의 安中植, 趙錫晉, 池雲英 등 많은 화가들이 임모하는 등 막대한 영향을 주고 있어 주목된다. 『沙山春畫譜』는 沙馥(1831-1906)의 작품을 화보로 제작한 것이다.<sup>53)</sup> 그는 馬根仙(?~?)의 제자였으며 인물화와 화조화에 정묘하였던 화가로서 그의 작품에는 任頤이나 錢慧安 등의 화풍과 유사함이 보이고 있어 같은 부류의 화가임을 알 수 있다.<sup>54)</sup>

### 3. 日本을 통한 교류

海派화풍이 조선에 유입되는 경로 가운데 흥미로운 부분은 일본을 통한 수용이다. 관련 기록을 살펴보면 海派화풍이 일본에 수용되는 것은 필연적이었음을 알 수 있다. 吳昌碩에 관한 기록에 일본인이 그의 작품을 얻으려고 많은 사례금을 주었다는 내용이 전하고 있으며, 浦華도 일본을 여행하였는데 일본인들에게 크게 추앙받았다고 한다.<sup>55)</sup> 이외에도 王震와 胡璋, 徐新周 등의 서화나 전각을 일본인들이 앞을 다투어 구입하는 등 당시 上海지역의 서화·전각가들의 작품이 일본에 전해지게 된다.

위와 같은 상황속에서 조선인의 일본유학이나 주유 등을 통해 海派화풍이 유입되는데 근대기 李漢福은 대표적인 화가이다. 그는 일본 유학시기(1918~1923)에 吳昌碩의 門人인 田口米舫을 통하여 吳昌碩의 서법을 익혀 조선에 귀국하게 된다.<sup>56)</sup> 『韓國書畫人名辭書』에는 그에 관해 “書는 吳昌碩體의 篆書를 잘 썼고 畫는 花鳥를 잘 그렸다.”라고 기록하고 있어 위 사실을 뒷받침 해주고 있다.<sup>57)</sup> 실제작품속에서도 이한복은 吳昌碩화풍에 강하게 경도되어 있었다. 그 밖에 許百鍊(1891~1977)은 1913년 일본에 갔을 때에 吳昌碩의 그림을 보았다고 전하고 있다.<sup>58)</sup>

52) 楊逸, 앞책 卷三, 二十三, “...工人物宗陣章侯 並擅花鳥 畫意活潑 筆如游龍...”과 俞劍華, 앞책, p.775.

53) 필자는 『沙山春畫譜』의 존재를 확인하지 못하였다.

54) 楊逸, 앞책 卷三, 十四, “...馬根仙弟子人物花鳥皆精妙...”

55) 吳昌碩에 관해서는 楊逸, 앞책, 增錄 八, “...日本人輒輦金求之...” 浦華에 관해서는 俞劍華, 앞책 p.1265 참조.

56) 金永基, 『吳昌碩』(悅話堂, 1980), p.67.

57) 李榮胤, 『韓國書畫人名辭書』(漢陽文化史, 1959), p.473.

58) 文淳太, 『毅齋 許百鍊』(中央日報社, 1977), p.76.

## IV. 海派 회화양식의 조선 수용과 변천

海派화풍의 수용과 변천에 관한 시기는 조선말기와 근대기로 구분할 수 있다. 조선말기에는 海派화풍이 수용되기 시작하지만 저변화되지는 않았다. 그러나 근대기에는 많은 화가들이 海派화풍에 영향을 받게 된다. 그러므로 海派화풍의 수용과 변천에 관해 1840년경부터 1910년까지를 海派화풍이 수용되는 시기라면 1910년 이후 근대기는 저변화되는 시기라고 할 수 있다.

### 1. 朝鮮末期

이 시기 대표적인 화가로는 張承業과 閔泳翊을 들 수 있다. 장승업(1843~1897)과 海派와의 관련성은 일찍 언급되어 왔다.<sup>59)</sup> 그는 1881년에 畫師로 궁중의 명을 받아 그림을 그리기도 하였으며, 이 시기에 이미 閔泳煥(1861~1905) 등의 閔씨 일가는 장승업의 후원자 역할을 하고 있었다.<sup>60)</sup> 또한 40세 정도부터 吳慶然(1841~?)의 집을 드나들기 시작하면서 중국의 고금서화를 많이 보게 되어 새롭게 器皿折枝를 그리게 되었다고 한다.<sup>61)</sup> 이러한 정황으로 볼 때 海派화풍은 장승업의 회화에 많은 영향을 미쳤을 것이다. 또한 민영익은 앞에서 설명하였듯이 그와 교류한 上海지역화가 기록상으로만 무려 14명에 달했다는 점으로 미루어 실제로 만난 인물이 얼마나 많은가는 쉽게 상상할 수 있다.

#### 1) 張承業

張承業(1843~1897)의 인물화는 지금까지 막연히 중국풍의 인물을 그렸다는 것으로 알려져 있지만, 1885년에 간행된 馬壽의 『詩中畫』를 임모하면서 자신의 독특한 화풍을 형성해 간다. 장승업이 海派화보를 통해 얻은 영향을 확연히 알 수 있는 작품으로 <王羲之觀鵝圖>(圖 1)가 있다. 중경 바위 위의 선비와 부채를 든 동자가 아래를 쳐다보고 있으며 원경 우측 절벽 위에 정자가 있고 좌측에 원산이 있는 이 작품은 『詩中畫』 卷上, 二十八(圖 2)을 임모한 것으로 선비의

59) 李東洲, 『韓國繪畫小史』(瑞文堂, 1972) p.241. 이 글에는 張承業의 器皿折枝畫와 趙之謙의 器皿折枝畫와의 관련성을 설명하고 있다.

60) 張志淵, 『逸士遺事』 卷之二, 張承業條에는 閔泳煥과의 일화가 소개되어 있으며, 閔泳翊과의 관련해서는 李東州, 『우리나라 옛그림의 아름다움』(시공사, 1996), p.315, 참조. 이러한 閔氏일가와 관계 입증할 수 있는 자료로 『朝鮮時代繪畫名品展』(孔昌畫廊·珍畫廊, 1990), 도판93 <漁翁圖>에는 1883년에 閔泳達이 金炳始(1823~1898)의 回甲기념을 위해 張承業에게 청하여 그렸다는 내용의 제발이 있다.

61) 金路俊, 『近園隨筆』(乙酉文化社, 1948), p.139.



圖 1. 張承業, 〈王羲之觀鵝圖〉, (絹本彩色, 144.4×41.2), 金炯泰 소장



圖 2. 『詩中畫』卷上, 二十八

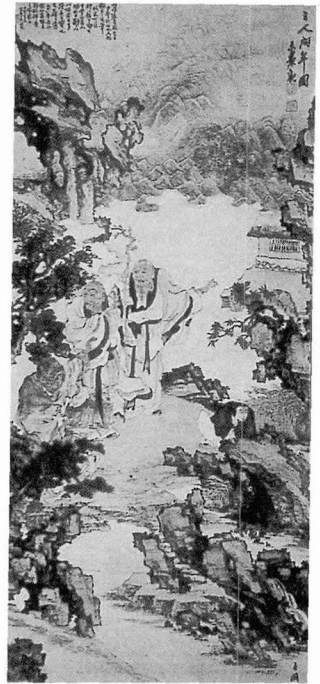


圖 3. 張承業, 〈三人問山圖〉, (絹本淡彩, 152×69), 潤松美術館 소장

관복과 동자의 머리 모양이 바뀐 것만 다를 뿐 인물의 포치와 표정은 동일하다. 이 작품에 묘사된 더벅머리 동자는 安中植과 趙錫晉의 작품에서도 보인다. 묘법은 高古遊絲描로써 화보를 그대로 임모하였으며 작품의 좌측 상단 바위 표면이 각이 지고 날카롭게 표현된 것은 화보를 충실히 임모하면서 나타나는 현상이다.<sup>62)</sup>

장승업의 기괴한 인물에 관한 연원을 알 수 있는 작품으로 <三人問山圖>(圖 3)가 있다. 이 세상 사람 같지 않은 노인들의 기괴하고 음산한 모습, 괴상한 바위들, 질게 깔린 구름너머로 보이는 반복적인 파도 등은 묘한 채색의 효과와 조화되어 현실세계 같지 않은 분위기를 자아낸다.<sup>63)</sup> 인물화의 전체적인 구도는 『詩中畫』卷上, 十七(圖 4)을 임모하였다. 중앙 노인의 어깨를 움추리고 등이 굽은 형태와 이목구비가 중앙으로 몰려서 얼굴 표정이 기괴한 모습은 『詩中畫』卷上, 十一(圖 5)에 보이는 노인의 수염을 없애고 임모한 것으로, 이러한 임모를 통해 장승업

62) 인물화 描法에 관해서는 金成嬉, 『英·正祖時代 人物畫의 描法 研究』(東國大學校 大學院 美術史學科 碩士學位論文, 1995) 참조.

63) 安輝濬, 앞책, p.317.



圖 4. 『詩中畫』卷上, 十七



圖 5. 『詩中畫』卷上, 十一



圖 6. 張承業, 〈高士洗桐〉, (絹本淡彩, 141.5×40), 湖巖美術館 소장

특유의 기괴한 노인의 모습이 나타나기 시작하였음을 알 수 있으며, 高古遊絲描계통의 번잡스럽고 구불구불한 의습선은 『詩中畫』卷上, 十一과 동일하다. 그러나 단순한 화보의 묘사보다는 도상의 합성과 배경에 변화를 준 점 등 그의 창의성과 개성이 확연히 드러나는 작품이다.<sup>64)</sup> 이 작품은 『詩中畫』를 모티프로 사용하였으므로 상한은 1885년 이후가 되며, 이 작품 상단 우측에 있는 安中植의 제찬을 통해 제작연대를 중년으로 보고 있어 이들을 종합해 본다면 1890년경에 가까운 이전시기로 보는 것이 합당하다.<sup>65)</sup> 결국 장승업의 海派화풍은 1890년을 넘지 않고 직전에 이루어졌음을 알 수 있다.

湖巖美術館 소장 <高士洗桐>(圖 6)은 『詩中畫』卷上, 二十五(圖 7)에 동자를 첨가하였을 뿐 다른 부분은 동일하다. 흰 옹이가 있는 뒤틀린 형태의 고목 표현은 장승업의 작품에서 1890년 경부터 나타나는 특징이다. 이밖에 花卉·翎毛畫나 器皿折枝畫에서 海派화풍의 영향은 인물화 보다는 확연히 드러나지 않지만 역시 그 영향을 짐작할 수 있다.

64) 李源福, 「吾園 張承業의 繪畫世界」, 『潤松文華』 53(韓國民族美術研究所, 1997), pp.52~53.

65) “...此乃張吾園先生中年所作也...”

## 2) 閔泳翊



圖 7. 『詩中畫』卷上, 二十五

閔泳翊의 묵난은 난의 폭수에 따라 單蘭과 群蘭으로 분류할 수 있다. 1900년 이후는 군난이 주로 그려지며 吳昌碩의 墨蘭과 유사함이 보인다.<sup>66)</sup> 지금까지 알려진 민영익의 墨蘭은 짙힌 낙관으로 볼 때 대부분 上海생활이후에 제작된 것으로, 잎이 뽀뽀하고 곧게 올라가며 한 줄기에 아홉 송이의 꽃이 피는 建蘭이다. 이 특징은 민영익의 난이 대개 직선적이고 강직하며 힘차게 보이는 요인이 되기도 한다.

민영익의 露根蘭 중 대표작인 <露根墨蘭>(圖 8)은 묵난에 관한 한 독보적인 기량을 십분 발휘하고 있음을 보여주는 만년 作이다. 민영익 특유의 비수가 없고 끝이 뭉뚝한 난잎을 농묵과 자신감있는 필묘로 힘차게 표현하였고 이와는 대조적으로 섬세한 꽃들을 담묵의 고운 필치로 그려냄으로써 조화를 이루고 있다. 이러한 군난의 특징은 吳昌碩의 묵난에도 보인다. 吳昌碩의 1915년 作 <蘭石>(圖 9)에서와 같이 난잎의 비수가 심하지 않으며 난잎 끝이 뭉뚝하게 잘리는 표현은 민영익

의 묵난과 유관함을 말해 준다. 다만 吳昌碩의 묵난은 그 특징이 부분적으로 나타나고 있는 반면 민영익은 전반적인 경향이라는 점에서 차이가 난다. 화면 구성에서는 한 줄기 길게 뻗은 잎으로 화면을 배분하고, 난잎이 화면밖으로 나가게 하였는데, 이런 요소는 觀者의 시선을 화면 밖으로 이동시켜 화면의 경계를 무너뜨리고 있다. 즉 화면경계를 해소시키면서 나타나는 공간확장은 畫面離脫式 構圖法이라고 부를 수 있으며 민영익의 독특한 특징이다.

민영익의 묵죽은 浦華의 묵죽과 비교할 수 있으나 묵난처럼 자신의 화풍을 형성해 간다. 민영익은 雨竹을 즐겨 그렸으므로 댓잎이 주로 아래를 향하는 식의 일정한 방향을 유지하고 있다. 이 특징은 浦華의 묵죽에도 보이지만 민영익 자신의 심적 표현으로 볼 수 있다. 즉 나라를 잃은 설움과 정치적 고통에 대한 심사를 표현한 것으로, 강인하지만 한적하고 쓸쓸한 분위기를 자아낸다. 민영익의 묵죽에 관해 吳昌碩의 詩가 전한다.

66) 閔泳翊의 묵난에 대해서 浦華의 영향설은 金永基, 「閔泳翊의 生涯와 藝術」, 『月刊文化財』 56(1976)이 있고, 吳昌碩의 영향이라는 견해는 許英桓, 「韓國 墨蘭畫에 관한 연구」, 『문화재』 12(文化財管理局, 1978)가 있다. 반면 崔完秀, 「芸楣實記」, 『潤松文華』 37(韓國民族美術研究所, 1989)에서는 金正喜의 蘭法을 근간으로 고대 진적을 통한 독자적 경지에 올랐다고 설명하고 있는데, 주로 上海 거주 이전의 單蘭에 해당된다.



圖 8. 閔泳翊, 《露根墨蘭》, (紙本水墨, 125×59), 湖巖美術館소장

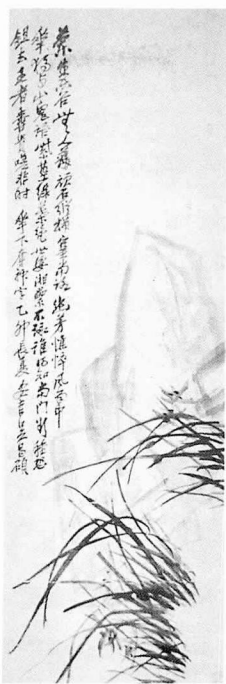


圖 9. 吳昌碩, 《蘭石》, 1915년, (紙本水墨, 120×40)



圖 10. 閔泳翊, 《墨竹》, (紙本水墨, 127.8×55.2), 國立中央博物館 소장



圖 11. 浦華 1910년 《墨竹六屏》중 (1폭) (紙本水墨, 174.2×47.5), 臺灣 國立古宮博物院소장

園丁의 어린 竹은 畫竹으로 돌아오며 차가운 빛깔은 푸른하늘 아래 쓸쓸하구나. 언 땅에 물이 모여 다시 넉넉해지니 涪翁(黃庭堅)에게 대나무 筍을 세워달라고 번거롭게 할 필요가 없구나.<sup>67)</sup>

이 시를 통해서 민영익 목죽의 분위기를 느낄 수 있으며, 그의 墨蘭만큼이나 墨竹도 상당히 유명하였음을 생각할 수 있다. <墨竹>(圖 10)은 민영익의 대표작이다. 雨竹으로 우측에 바위를 배치하고 왼쪽에 배치된 두 그루의 대나무에는 뾰족하게 처리된 무성한 댓잎이 아래쪽으로 향하고 있다. 구성상 특징은 바위와 목죽의 포치가 어떠한 연관관계를 가지고 있지 않고 무관한 듯한 모호한 위치에 있다. 이 특징은 吳昌碩과 浦華에서도 나타나는 異合式構成法이다. 목난에서도 보이듯이 대나무의 필선은 강직하고 힘이 있는 반면, 바위에 사용된 필선은 담묵을 사용하여 부드럽게 처리되어 대조적인 조화를 이루고 있다. 이 특징은 浦華의 1910년작 《墨竹六屏》중 <1폭>(圖 11)에서도 보이는데, 다만 댓잎은 정리된 감이 덜하고 끝이 갈라져 있으며

67) “園丁種竹復畫竹 寒色蕭蕭下碧空 隙地更饒雲水窟 不煩呪笋立涪翁” 吳東邁 篇, 『吳昌碩談藝菴』(人民美術出版社, 1993), p.32.

줄기가 보다 굵직하다. 이외에 그는 괴석류에서도 자신의 강한 개성을 보여주고 있어 그의 회화적 기량을 짐작할 수 있다.<sup>68)</sup>

## 2. 近代期

근대기에 들어서면 海派의 영향은 더욱 강하게 나타난다. 安中植과 趙錫晉은 주로 화보를 임모하면서 海派화풍을 수용한다. 그들이 張承業의 제자인지에 관해서는 아직 확실히 밝혀지지는 않았으나 직접적인 제자는 아니더라도, 당시 張承業의 위치를 생각하면 간접적인 사사 등은 가능하였을 것이다. 그들의 화풍은 제자인 盧壽鉉(1899~1978), 李像範(1897~1972), 卞寬植(1899~1976), 金殷鎬(1982~1979) 등에게 계승되어 현대동양화단의 기틀이 마련되었다.

또한 閔泳翊과 직간접적인 관련을 가진 부류가 있는데 이들은 閔泳翊과 吳昌碩, 浦華 계열의 화풍을 이은 화가군이다. 우선 大邱화단을 탄생시킨 徐丙五를 들 수 있다. 주로 閔泳翊과 浦華의 영향이 보이며 그의 화풍은 제자 徐東鈞(1902~1978)까지 이어진다.<sup>69)</sup> 池雲英은 金正喜의 제자 姜璋의 문하에서 시문을 익혔으며 金玉均 암살사건으로 인한 유배 등 閔泳翊과 함께 친러정권에 서서 세기말 파란만장한 삶을 겪은 화가이다. 吳昌碩의 영향을 강하게 받은 화가는 마지막 문인화가로 일컬어지는 金容鎭이 있다. 그는 池雲英(1852~1935)에게 글을 배웠으며, 吳昌碩의 화풍을 유지함과 동시에 閔泳翊의 화풍도 작품에서 나타나고 있다.

마지막으로 金圭鎭일파는 위에서 설명한 부류보다는 강하지는 않지만 부분적인 요소로 閔泳翊, 吳昌碩이나 浦華 등의 화풍과 유사성을 발견할 수 있다. 다년간 중국을 주유한 金圭鎭은 1915년 書畫研究會를 열어 李秉直(1896~1973), 方戊吉(1899~1936), 李應魯, 閔宅基(1908~1936) 등의 제자를 배출하였으며, 그의 아들 金永基가 화가가 되는 동기를 제공해 준다. 제자 중에 현대화가의 거장 李應魯(1904~1989)는 1935년 일본 유학 이전까지 金圭鎭의 화풍을 따른 작품을 그렸다.<sup>70)</sup> 또한 金振宇는 金圭鎭의 서화연구회에 자주 드나들면서 서화교류를 하였다.<sup>71)</sup>

68) 『朝鮮時代선비의 墨香』(고려대박물관·고려대한국학연구소, 1996), 도판56 참조.

69) 徐東鈞에 관해서는 許英桓, 『近代 水墨畫의 한 斷面-竹農과 竹史의 墨竹畫를 중심으로』, 『美術史學』 8(美術史教育研究會, 1994) 참조.

70) 李龜列, 「李應魯-다단계 변화의 거인적 藝境 구축」, 『韓國近代美術選集』(金星出版社, 1990), pp.245~258. 李應魯 일본유학시기는 김학량, 「고암 이응로의 전기 그림세계」, 『한국근대미술사학』(한국근대미술사학회, 1995) 참조.

71) 金振宇와 金圭鎭과의 관계에 관해 李龜列, 『近代韓國畫의 흐름』(미진사, 1984), pp.67~68에서는 金振宇를 書畫研究會 1회졸업생으로 설명하고 있다. 이러한 통설을 崔完秀, 「一洲 金振宇 研究」, 『濶松文華』(韓國民族美術研究所, 1991)에서 이견을 제시하고 있다.

## 1) 安中植, 趙錫晉과 그들의 제자

海派화풍의 수용은 주로 화보의 임모를 통해서이며 인물화에서 주로 나타난다. 趙錫晉(1853~1920)이 上海지역에서 간행된 화보를 임모한 작품중 最古의 예는 1897년 作 《中國故事圖》중 <蓮炬歸院圖>(圖 12)이다. 후경에 전각을 배치하고 전경에 두 명의 인물을 배치한 구성으로, 담담하고 암전한 채색을 사용하였다. 의습에 가해진 선묘는 비수가 없는 高古遊絲描이며 의습의 주름이 필요 이상으로 보이고 각이 저 있는 등 번잡하다. 이 작품은 『海上名人畫譜』중 任熊·任頤계열의 沈心海 화본인 五十一 <蓮炬歸院圖>(圖 13)를 임모한 것이다.<sup>72)</sup> 화보의 沈心海 작품과 조석진 작품은 화면구성과 소재가 모두 동일하며 화제까지 같다. 의습선의 표현도 동일하지만 조석진은 각을 완만하게 처리하였으며, 얼굴의 표정은 비슷하나 조석진의 경우 좀더 무표정하고 약간 통통하게 묘사하여 부드러운 인상을 주고 있다. 이 특징은 그의 古事圖系 인물화에 보이는 전반적인 특징이다. 이 작품을 통해서 그는 1900년 이전부터 海派화풍의 영향을 받았음을 알 수 있다.

巢勳이 증보한 『芥子園畫傳』의 임모 사실을 알려주는 작품으로 조석진의 《神仙圖10曲屏風》중 <1폭>(圖 14)이 있다. 먹을 주로 사용하고 색을 화려하게 쓰지 않아서 전체적인 분위기는 소략한 느낌을 주고 있다. 생략된 후경의 빈 공간을 메꾸기 위해 버드나무 한 그루와 새를 배치하였고 아래에 신선과 동자를 표현하였다. 인물의 의습선은 高古遊絲描 계통의 필선을 사용하여 간략하게 처리하였으나 필묵법이나 색의 운용, 묘사 등은 미숙함이 보인다. 이 작품은 『芥子園畫傳』중 「增補名家畫譜」에 있는 何嶼 작품(圖 15)을 임모한 것으로, 신선과 동자의 포치는 같고 후경의 나무가 소나무에서 버드나무로 바뀌고 있다. 경직되고 날카롭게 처리된 의습선은 화보의 영향이지만 좀더 부드럽고 간략하게 처리하고 있어 작가적 소견에 의한 변형을 가하고 있음을 알 수 있다.

上海지역에서 간행된 화보의 영향은 安中植(1861~1919)에서도 나타난다. 『詩中畫』를 임모한 대표작으로 1901년 作 《山水人物十二曲屏風》이 있다. <8폭>(圖 16)은 馬濤의 『詩中畫』 卷上 十六(圖 17)을 그대로 임모하였다. 신선과 동자가 산길에서 무언가 대화를 나누고 있는 모습으로 담담하고 여성스러운 색채와 필치를 보여주고 있다. 의습에는 음영이 가해져 있고 의습선은 高古遊絲描 계통의 묘법으로 각이져 있어 海派 인물화의 영향을 감지할 수 있다. 그 외 <5폭>에서는 배경의 흰 용이부분이 과장된 고목의 표현이 보이는데 장승업과 조석진에서도 나타나는 특징으로 화보를 임모하면서 얻은 특징이다.

72) 沈心海에 대해서는 俞劍華, 앞책, p.417 참조.



圖 12. 趙錫晉, 《中國故事圖》중 《蓮炬歸院圖》, 1913년, (絹本彩色, 128×33.5), 개인 소장



圖 13. 『海上名人畫譜』, 五十一 沈心海作, (蓮炬歸院圖)



圖 14. 趙錫晉, 《神仙圖10曲屏風》, 중 (1곡), (絹本淡彩, 119×32), 개인 소장

『古今名人畫譜』의 수용 예는 안중식의 <富貴壽寧圖>(圖 18)가 있다. 2단구도로 화면상단에는 구름에 쌓인 마차를 탄 인물과 주위에 持物을 들고 있는 시녀가 있고 하단에는 네 그루의 소나무가 합장한 武士를 두르고 있다. 이 작품을 가로로 늘린다면 『古今名人畫譜』 人物, 三十六(圖 19)의 구도와 유사하게 된다. 다만 합장한 인물에 갑옷을 입히고 선녀를 태운 마차의 좌우를 바꿔서 표현하였을 뿐이다. 여인의 얼굴을 보면 조선후기에 보이지 않던 인물표현으로, 복숭아씨 모양의 얼굴이 몸과 어색하게 연결되어 있는 모습은 전형적인 청말기 仕女圖 계통의 인물화와 유사함을 알 수 있게 해준다.

안중식과 조석진의 제자들에게도 위와 같은 화보의 영향이 지속되고 있다. 그중 金殷鎬(1892~1979)는 고래의 전통적인 인물화법이나 일본화풍의 영향외에도 근대기의 화가중 누구보다도 上海지역에서 간행된 화보풍의 인물화를 많이 그린 화가이다.<sup>73)</sup> <携女東山>은 『詩中畫』

73) 金殷鎬에 관해 李龜烈, 「새로운 彩色畫風の 唱導」, 『韓國近代繪畫選集』(金星出版社, 1990)은 일본화풍이라는 기존의 통설을 유지하고 있다. 막연한 金殷鎬의 일본화풍과의 관계에 이의를 제기한 논문으로는 김



圖 15. 『芥子園畫傳』卷四 人物, 「增補名家畫譜」, 何嶼作



圖 16. 安中植, 《山水人物12曲屏風》중 〈8景〉, (紙本彩色, 128×32), 개인소장



圖 17. 『詩中畫』卷上, 十六

卷下, 十六을 임모한 작품으로, 여인의 가냘픈 복숭아 씨 모양을 한 얼굴 형태는 청말기에 유행한 사녀도 계통과 흡사함을 확인할 수 있다.<sup>74)</sup>

화조화에서도 화보는 큰 역할을 하였다. 安中植의 1913년 作 《花鳥翎毛八曲屏》중 <4곡> (圖 20)은 『點石齋總譜』卷七, 四十五(圖 21)의 任頤, 朱偁등을 따른 何煜(1852~1928) 화본을 모티프로 사용하였다.<sup>75)</sup> 이 작품은 중앙에 연잎을 배치하고 아래쪽에 새를 배치하였다. 작품 속의 白鷺는 어울리지 않게 몸이 움추려져 있으며, 한쪽 다리를 들고 있는 자세는 화보의 백로와 유사하다. 指頭로 그린 듯한 후경의 갈대 묘사도 비슷하다.

성희, 「이당 김은호의 채색인물화에 대한 재평가」, 『한국근대미술사학』 제2집(한국근대미술사학회, 1995) 참조.

74) 『韓國의 繪畫-以堂 金殷鎬』(藝耕産業社, 1989), 도판 22 참조.

75) 何煜에 관해 楊逸, 앞책 增錄, 三 참조.



圖 18. 安中植, 〈富貴壽寧圖〉, (絹本彩色, 124×35), 개인소장



圖 19. 『古今名人畫稿』人物, 三十六장



圖 21. 『點石齋總譜』卷七, 四十五 何焯作



圖 20. 安中植, 〈花鳥翎毛八曲屏〉, 중 (4屏), 1913년, (紙本彩色, 145×46), 湖巖美術館소장



圖 22. 李莫福, 〈墨蘭〉, 1916년, (紙本水墨, 53×24), 개인소장

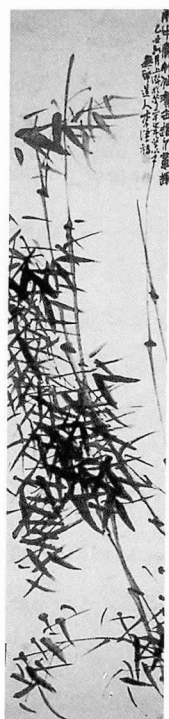


圖 23. 李漢福, 〈墨竹〉, 1925년.  
(紙本水墨, 133×42), 鄭夏建소장



圖 24. 吳昌碩, 〈墨竹〉, 1919년.  
(紙本水墨, 130×44)

안중식과 조석진 제자 중 吳昌碩계열 화풍의 영향이 강하게 보이는 화가로 李漢福(1897~1940)을 꼽을 수 있는데, 주로 묵난과 묵죽회에서 그 영향이 돋보인다. 이한복의 1916년 作 <墨蘭>(圖 22)은 좌측의 절벽에 무성한 난을 표현하였다. 난잎은 肥瘦가 심하지 않고 끝을 뭉뚝하게 뽑아내고 있으며, 필법은 단아하기보다는 거칠고 속도감이 있다. 이 특징은 吳昌碩의 1915년 作 <蘭石>(圖 9)에서도 동일하게 보이고 있다. 작품 제작시기인 1916년은 그가 일본에 유학가기 2년 전으로 그전부터 吳昌碩화풍의 영향을 받고 있었음을 알 수 있는 중요한 사실이 된다.

이한복의 묵죽에서 吳昌碩화풍의 영향을 알 수 있는 작품으로 1925년 作 <墨竹>(圖 23)을 들 수 있다. 대줄기가 사선을 이루며 화면을 배분하고 있고 흐트러진 댓잎은 주로 좌측으로 향하고 있으며 잎이 줄기에서 벗어나서 상호유기적인 관계가 없는 것처럼 느껴진다. 필법에서는 측필의 사용이 보인다. 이러한 특징은 모두 吳昌碩에서 보이는 화풍상의 특징으로 그의 1919년 作 <墨竹>(圖 24)에 잘 나타나고 있다. 이 작품의 제작연대인 1925년은 그가 일본 유학을 마치고 돌아온 이듬해에 해당되는 해로 일본화풍의 영향을 강하게 받았을 것이지만, 실제 작품을 보면 吳昌碩의 영향 역시 강하게 나타나고 있다.<sup>76)</sup>

## 2) 徐丙五의 대구화단과 金容鎮, 池雲英

徐丙五는 사군자류를 잘 그렸는데, 묵난은 吳昌碩이나 浦華의 영향보다는 閔泳翊의 영향이 강하다. 1910년 作 <墨蘭>(圖 25)은 다섯 포기의 난이 3군으로 배치되어 있는 구도이다. 한두 개의 잎이 길게 나와 화면을 가르고 있으며 난잎은 직선적이고 끝이 뭉뚝하다. 민영익의 <露根墨蘭>(圖 8)과 비교해 보면 서병오의 난은 전반적으로 잎의 비수가 없는 편이지만 閔泳翊의 난잎보다는 비수가 보인다. 그리고 난잎 한두 개가 급격히 꺾이는 현상은 민영익에서 종종 보이는 표현이지만 서병오의 작품에는 그의 특징이라 할 만큼 자주 등장하고 있다. 이외에도 浦華의 묵난처럼 난잎이 구불구불하게 나아가는 필법을 사용한 작품이 종종 보이고 있어 그의 영향 역시 짐작할 수 있다. 서병오의 화풍은 그의 제자 徐東鈞(1902~1978)에게 이어진다.

金容鎮(1878~1968)은 吳昌碩화풍을 철저히 따른 화가지만 묵난에서는 민영익의 화풍과 혼재되어 나타난다. 1930년 作 《梅蘭對聯》 중 <墨蘭>(圖 26)은 하단에 난 1군을 배치하고 중앙에 표현된 바위 위에 난을 배치하였다. 끝이 마무리된 난잎과 뭉뚝하게 처리된 난잎이 서로 섞여있고 잎의 비수가 보이는 점 등은 吳昌碩의 1915년 作 <蘭石>(圖 9)과 비교할 수 있다. 그러나 吳昌碩의 필치가 강하고 빠른 반면 金容鎮은 섬세하고 깔끔한 필법을 사용하고 있는데 이러한 필법은 민영익의 영향이다. 이밖에도 민영익의 묵난화풍은 沈寅燮(1875~1940)과 崔麟(1878~?), 趙東旭(1899~?) 등에게까지 이어진다

묵죽에 관해서 살펴보면 민영익보다는 오히려 吳昌碩이나 浦華의 영향이 보인다. 徐丙五의 묵죽은 浦華의 화풍과 관련이 있는데 <石竹>에 “내가 일찍 申江을 遊覽하면서 老畫師 浦華를 뵈니 筆法이 古雅하고 자못 문기가 있었다. 石齋가 임모하다.”라는 제발을 남기고 있어 그 영향관계를 짐작할 수 있다.<sup>77)</sup> 그의 <墨竹>(圖 27)은 하단에 바위를 배치하고 바위 뒷쪽으로 두 그루의 대나무를 배치하였는데 浦華나 민영익이 즐겨 사용한 구도이다. 이 작품은 浦華의 1910년작 《墨竹六屏》 중 <1폭>(圖 11)과 비교할 수 있다. 두 작품 모두 댓잎 끝을 모으지 않아 정연한 감이 덜하며, 포치는 민영익의 묵죽과 달리 자유분방하다. 또한 대줄기를 담묵으로 처리하였는데 이 역시 민영익의 대나무 줄기가 농묵으로 강하게 처리된 것과는 차이를 보인다.

金容鎮은 吳昌碩 화풍 중 1915년경 넘어서 나타나는 대범한 형식을 익히게 된다. 그의 묵죽화는 왼쪽으로 수평에 가까운 댓잎을 그렸으며 댓잎 끝이 갈라진 점이 특징이다. 吳昌碩의 댓잎이 더욱 가시같고 대줄기에서 벗어난 잎이 많다는 점을 제외하면 두 화가의 화풍은 동일하다.

76) 姜玟奇, 「1910~1920년대의 한국 동양화단과 일본화풍」, 『미술사연구』 7(1993)에서는 李漢福을 일본화풍의 영향을 받은 작가로 보고 있다. 그러나 이한복은 吳昌碩 화풍의 영향을 받은 화가이기도 하다.

77) 余曾遊申江 見浦華老畫師 筆法古雅 頗有文氣 石齋爲之一臨 원문과 해석은 『石齋詩書畫集』, 도판 361 참조.



圖 25. 徐丙五, 〈墨蘭〉, 1910년,  
(紙本水墨, 132×65), 權世浩소장



圖 26. 金容鎭, 《梅蘭對聯》중 〈墨蘭〉, 1930년,  
(紙本水墨, 134×38), 韓光鎬소장



圖 27. 徐丙五, 〈墨竹〉,  
(紙本水墨, 136×34)

金容鎭은 화훼화류를 가장 많이 제작하였으며 모든 작품에서 吳昌碩화풍을 그대로 따르고 있다.<sup>78)</sup> 1930년대 作으로 보이는 <花卉折枝>(圖 28)는 화훼와 바위를 소재로 하고 있는 간일한 구성으로, 吳昌碩의 異合式構成法을 사용하고 있다. 단순한 소재의 선택과 구성, 바위의 절제되고 부드러운 필법, 맑은 색감과 묵법, 생기가 도는 분위기 등에서 문인화적인 취향을 느낄 수 있다. 필법은 주로 중봉을 사용하였다. 위의 작품을 吳昌碩의 1926년 作 <神仙貴壽>(圖 29)와 비교하면 동일한 화풍이라는 것을 확연히 알 수 있다. 그러나 吳昌碩은 깔끔하고 보다 정제된 필묵법과 측필을 자주 사용하는 점이 다르다.

위와는 달리 任熊·任頤계열 海派화풍의 영향이 인물화에서 보인다. 池雲英(1852~1935)의 <西來眞儀圖>(圖 30)는 달마로 보이는 고승이 짙은 회색의 커다란 천 하나로 온몸을 감싸고 있는데 그의 필력과 회화역량을 알 수 있는 대표작이라 할만하다. 눈을 크게 뜨고 입을 꼭 다물며 덩수룩한 수염의 얼굴표정은 엄격함과 근엄함을 최대한 발산하고 있다. 부리부리한 눈매는 당장이라도 화면 밖으로 튀어나올 듯한 살아 있는 기운을 느끼게 한다. 특히 그 운필의 역동은

78) 김용진에 관해서는 權昌倫, 앞 논문 참조.



圖 28. 金容鎮, 〈花卉折枝〉.(94.0×62.9), 한빛문화재단소장



圖 29. 吳昌碩, 〈神仙貴壽〉, 1926년, (紙本淡彩, 137×34)



圖 30. 池雲英, 〈西來真儀圖〉, (紙本彩色, 140.0×65), 개인소장

가히 현대적이라 할 수 있을 정도며 굵직한 필선은 池雲英의 특징중 하나이다. 옷자락을 크게 간략화하고 옷의 꺾이는 부분을 과장되게 표현하는 묘법과 전체적인 조형성은 任熊의 <自畫像>(圖 31)에 근접하고 있다. 다만 任熊의 작품이 보다 번잡스러운 것이 다르다.

지운영이 화보를 임모한 대표작으로 1917년에 제작된 <長松落日圖>(圖 32)가 있다. 이 작품은 가장 가느다란 소나무 두 그루를 제외하면 『詩中畫』 卷上, 十三(圖 33)과 동일한 작품으로, 세로로 좁은 기다란 화면에 쪽 올라간 늘씬한 일곱 그루의 소나무와 윗 부분에 물린 청청한 솔잎은 시원한 화취를 자아내고 있다. 그 아래에는 말을 타고 가는 인물이 보인다. 이 작품은 화보를 임모하였지만 화보 이상의 수준작으로 만들어 내고 있어 지운영의 繪畫 실력이 탁월하다고 볼 수 있다. 이 밖에 『點石齋叢譜』를 임모한 예도 보인다.



圖 31. 任熊, 〈自畫像〉, 1856년, (紙本淡彩, 124.2×33), 北京古宮博物院소장



圖 32. 池雲英, 〈長松落日圖〉, 1917년, (絹本淡彩, 134.2×38.5), 國立中央博物館소장



圖 33. 『詩中畫』卷上, 十三

### 3) 金圭鎭과 그의 제자

金圭鎭과 그의 일파들의 묵난에는 조선에서 체내화된 海派화풍이 부분적으로 보인다. 특히 김규진의 제자들은 스승의 화풍을 그대로 따르거나 당시에 유행한 閔泳翊이나 徐丙五계통의 묵죽 등 여러 유형을 답습하는 정도에 그치고 있다. 김규진의 <墨蘭>(圖 34)을 보면 난잎이 비수가 있으며 뾰족한 난잎이 뾰족한 난잎과 동시에 나타나는 특징은 吳昌碩화풍과 유사하다. 담묵을 사용하여 부드러운 필법으로 그린 표현 등은 민영익의 묵난과 동일하다.

李應魯(1904~1989)의 《墨蘭竹十幅屏》 중 <5폭>(圖 35)은 민영익계통의 묵난과 유사하다. 화면 중앙에 바위를 배치하고 그 위에 난을 그렸으며, 난잎의 비수가 없고 끝을 뾰족하게 뽑아낸 표현은 민영익의 묵난화풍임을 알 수 있다. 그렇지만 필선에 힘이 빠진 모습은 김규진의 <墨蘭>(圖 34)과 유사하다.

김규진의 제자와 그와 교우한 화가들은 묵죽에 보다 뛰어났다. 김규진의 大竹은 특히 유명하였는데 중국풍이지만 독창적이라고 할 수 있으며 부분적으로 吳昌碩의 대나무 잎의 결합이



圖 34. 金圭鎮, 〈墨蘭〉, (紙本水墨, 125×31), 개인소장



圖 35. 李應魯, 〈墨蘭竹十幅屏〉, 중 (5쪽), (紙本水墨, 129×33),金星烈소장

보인다. 이 밖에 金振宇(1883~1950)의 초기작품에서 김규진의 묵죽과 유사함이 보이고 있지만 전체적으로 자신만의 색깔을 내고 있다.

## V. 양식적 특징

이장에서는 海派화풍을 적용한 조선회화의 양식적 특징을 살펴보겠다. 첫째 任熊·任頤계열 화풍의 영향으로, 주로 『詩中畫』 등의 화보를 임모하면서 나타난다. 화면구성을 볼 때 다양하고 독특한 산수 등을 표현한 배경, 더벅머리 동자가 보이지만 근대기에는 기이한 노인이 보이지 않고 보다 소략해진 배경화면을 사용하고 있다. 형태면에서는 과장된 고목, 경물의 과장된 표현, 기괴한 인물과 번잡하고 각진 의습선 등을 들 수 있다. 근대기가 되면 인물은 작가적 소견에 의해 한층 부드럽게 처리되지만 개성이 표현되지 않은 무표정한 인물이 자주 나타난다. 묘법에서는 高古遊絲描가 주로 사용되며, 근대기에는 釘頭鼠尾描도 보이는 등 좀

더 다양해지지만, 기술적인 면에서는 경직성을 면하기 힘들다. 색채는 담채를 사용하며 근대 화가는 간혹 채색을 한 작품을 그리기도 한다. 즉 근대기에는 海派 요소를 자신의 양식으로 소화해내지 못하고 도식화 되는 경향이 보인다.

둘째, 吳昌碩·浦華 계열 화풍의 영향이다. 우선 묵난의 경우 주로 閔泳翊 화풍이 주가 된다. 畫面離脫식 구도, 한두개의 난잎이 급격하게 꺾이는 표현은 민영익 화풍이고, 바위표면에서 난이 군집을 이루면서 뻗어 나오는 구도는 吳昌碩 화풍의 영향으로 볼 수 있다. 형태는 뭉뚱한 난잎을 가진 직선적이고 비수가 없는 建蘭을 주로 그렸다. 시대가 내려갈수록 끝이 마무리된 난잎과 혼합되어 나타나며 난잎의 비수가 약간씩 보이는데 민영익과 吳昌碩 화풍이 혼합되면서 나타나는 특징이다. 필묵법은 난잎의 경우 농묵에 중봉을 사용하였고, 꽃과 바위는 담묵을 사용하였으며, 특히 바위는 갈필을 이용하였다. 섬세하고 깔끔하지만 후대로 갈수록 필치에 힘이 빠지는 경향이 보이고 있어 민영익의 묵난화가 저변화되는 과정에서 오는 도식화 현상으로 볼 수 있다.

묵죽을 살펴보면 吳昌碩의 영향인 대줄기가 직선으로 힘있게 올라간 구도로 상승감과 시원한 화취를 풍기게 해준다. 대나무를 바위와 함께 포치하는 구성법은 주로 민영익과 浦華의 영향이다. 형태를 보면 雨竹은 주로 민영익과 浦華의 영향이며, 風竹의 경우 대줄기에 댓잎이 거친 필치를 사용하여 < 形으로 처리되어 있고, 대줄기로부터 댓잎이 떨어져서 표현되고 있는데 吳昌碩의 전형적인 화풍이다. 필묵법을 보면 대나무는 농묵으로 갈필과 윤필의 사용이 보이며, 바위는 대개 담묵으로 단정한 필법을 사용하였다. 근대기에 이르러서는 민영익보다는 吳昌碩, 浦華의 화풍이 섞여서 나타난다. 이밖에 吳昌碩의 화훼화풍은 金容穎이 따르고 있다. 異合式구성법을 사용하고 있으며, 吳昌碩과는 달리 중봉을 즐겨 사용했다.

## VI. 맺음 말

이상으로 清代 海波화풍의 조선 수용과 변천에 대하여 기록과 작품을 통해 살펴보았다. 이상을 다음과 같이 정리할 수 있다. 첫째, 海派화풍은 1839년 金正喜에 관련된 문헌에서 吳熙載가 보이듯이 海派화풍 형성기부터 전래되었을 것으로 추측되지만 海派화가와의 직접적인 교류는 1884년 閔泳翊과 吳昌碩과의 교우를 들 수 있다. 민영익은 吳昌碩이나 浦華등과 유사한 화풍이지만 전반적으로 자신만의 화풍을 유지한다. 결국 그는 吳昌碩이나 浦華와 양식적으로 유관한 동일 계열의 조선인 海派화가이다. 실제 작품상에서 나타나는 海派화풍은 張承業의 <三人間年圖>(圖 3)에서 보이기 시작한다. 결국 海派화풍은 1840년경부터 전래되었을 것으로 추측되며 閔泳翊이 上海에서 활동하기 시작한 1884년부터 본격적으로 조선에 수용되기 시작한다.

둘째, 조선에 수용된 海派화풍은 인물화와 사군자류에 강한 영향을 미쳤으며 시대가 내려가면서 저변화되는 과정을 겪게 된다. 그중 민영익과 吳昌碩 및 浦華의 화풍은 근대기 사군자류의 주도적인 회화양식이 되었으며, 任熊과 任頤 등의 화풍은 인물화류에 강한 영향을 주었는데, 특히 『詩中畫』 등 上海지역에서 간행된 화보가 서화협회의 교재로 사용하였기 때문이다. 특히 『詩中畫』가 가장 많이 사용되었는데 이 화보는 좀더 문인화적인 분위기가 느껴지는 화보였기 때문이다. 이러한 화풍은 한국 현대 화단에까지 영향을 미치게 된다.

셋째, 海派화풍을 수용한 조선의 화가에 대해 화풍과 교류관계를 검토하면 세 부류로 나눌 수 있다. 張承業과 安中植·趙錫晉 및 그들의 제자를 張承業一派로 볼 수 있다. 閔泳翊을 비롯해 그와 직·간접적인 관계를 가진 徐丙五 등의 대구화단, 金容鎭, 池雲英을 閔泳翊一派로 들 수 있으며, 金圭鎭과 그의 제자를 金圭鎭一派로 분류할 수 있다.

넷째, 이들이 수용한 海派화풍은 그 화풍상의 성격에 따라 수용주체와 방법이 차이가 난다. 즉 문인화적 취향을 가진 吳昌碩·浦華계열의 화풍은 민영익일파에 의해 수용되었다. 감각적이고 대중적 취향의 任熊·任頤계열 海派화풍은 서화인식정도가 낮은 장승업일파가 수용하였다. 전자 화풍의 수용에 대해서는 기록상의 많은 근거를 남기고 있으며, 화가간의 교류가 많았지만 후자의 화풍은 인적교류보다는 주로 화보를 통해 수용되었다. 즉 조선 화가는 문인적인 선별기준을 가졌으며, 당시 조선화단은 남종문인화적 취향의 회화를 선호하고 있었으므로, 화려하고 감각적인 任熊·任頤계열의 화풍을 적극적으로 수용하기에는 무리였을 것이다. 김규진 일파는 조선에 체내화 된 민영익과 吳昌碩의 화풍을 부분적으로 수용하였다.

이상으로 문헌과 화풍을 통해서 살펴보았듯이 海派화풍은 조선말기와 근대기에 많은 영향을 주었으며 그 영향력이 한국 현대화단에까지 이어지는 등 한국 회화사에 막대한 영향을 미치고 있다. 그리고 이 논문에서 다루지 않았지만, 上海지역내에는 도식적인 남종문인화풍을 계승한 전통과가 화가군을 이루며 나름대로 영향력을 발휘하고 있었다. 그중 戴熙, 吳大徵 등은 조선의 문인 내지 서화가들과 교류하게 되는데 이 화풍이 조선의 화단에 일정한 영향을 주었을 것으로 판단된다. 이 부분에 대해서는 좀더 검토되어야 할 것이다.

[ABSTRACT]

## The Influence of the Qing-dynasty Haipa School on Chosŏn Paintings

Kim, Hyun-kwon

The genre painting in Korean has got a very long tradition since koguryo(高句麗)(BC 37~AD 668). This kind of tradition continued till the late of the Chosŏn(朝鮮)(1392~1910) Dynasty and Modern times. But the paintings of this period accepted newly painting styles of Shanghai region

There are the 'Hai Pai'(海派) and the traditional school at the Shanghai region. The 'Hai Pai'(海派) represents the most vital movement in Chinese painting during the nineteenth and early twentieth centuries, and has contributed more than any other traditional school to contemporary Chinese painting. The background of the 'Hai Pai'(海派) lies chiefly in Yangzhou school(揚州派) painting of the eighteenth century. The other major source of Shanghai(上海) region painting styles was Four Wang(四王) tradition which, because of Shanghai(上海) region's approximate to the origin of this school(Tai Chang : 太倉), was strong in the Sozhou-Shang Hai(蘇州-上海) area throughout the nineteenth century.

We called Chao Chih-ch'ien(趙之謙)(1829~1884), Wu Ch'ang-shih(吳昌碩)(1844~1911), P'u Hua(浦華)(1834~1911), Jen Hsiung(任熊)(1820~1864), and Jen I(任頤)(1840~1896) the 'Hai Pai'(海派). These artists influenced on many artists in the late of the Chosŏn(朝鮮) Dynasty and Modern times. Great professional painter Chang Sŭng-ŏp(張承業)(1843~1897) of nineteenth-century and his pupil in modern times were very strongly influenced by 'Hai Pai'(海派). About Influence by 'Hai Pai'(海派), they copied new picture albums, That is, Zhi-jong-hua(詩中畫), hai-shang ming-in hua-pu(海上名人畫譜), Zeng-bo ming-jia hua-pu(增補名家畫譜) in Gai-zi-yuan hua-chuan(芥子園畫傳), Dian-shi- zhai cong-pu(點石齋叢譜), Gu-jin ming-ren hua-pu(古今名人畫譜). On the other hand, their painting styles are similar to traditional school of Shanghai region.

Min Yŏng-ik(閔泳翊)(1860~1914) were mainly inherited with P'u Hua(浦華), Wu

Ch'ang-shih(吳昌碩), and his successor almost inherited from Min Yǒng-ik(閔泳翊) but inherited P'u Hua(浦華), Wu Ch'ang-shih(吳昌碩). Also, Kim Gyu-jin(金圭鎭)(1868~1933) and his pupil were partly effected by them.

The 'Hai Pai'(海派) painting style accepted by Chosŏn(朝鮮) has been generalized to ingenous painting style all though to the Korean contemporary arts. And this humble work could be useful for the research of modern Korean-Chinese Painting interrelation.