

[論 文]

二十世紀 中國山水畫의 傳統性과 現代性

李 成 美

(韓國精神文化研究院)

< 목 차 >

- I. 序
- II. 傳統 山水畫의 마지막 巨匠들
 - 1) 黃賓虹 (1865 - 1955)의 미술사적 산수화
 - 2) 溥儒 (1886 - 1963)와 隱逸思想
- III. 傳統과 새로움의 葛藤과 극복
 - 1) ‘藝術叛徒’ 劉海粟(1896-)과 折衷主義
- 2) 李可染 (1907-1989)
- IV. 傳統을 넘어서: 海外的 中國 畫家들
 - 1) 王季遷(1907-)의 胸中丘壑
 - 2) 方召麟 (1914-)
 - 3) 曾幼荷 (1925-)
- V. 맺는 말

I. 序

2000년의 悠久한 역사와 전통을 지닌 오늘날의 중국회화는 과연 어떠한 모습으로 “現代性”을 표현하고 있으며 동시에 얼마만큼이나 “傳統性”을 유지하고 있나? 20세기 중국화가들은 선택의 여지도 없이 그들을 짓누르고 있는 엄청난 전통의 존재와 무게를 어떻게 이겨내고 현대화가로서의 존재가치를 어떻게 확립할 수 있을까?

내가 나인 것은 내가 스스로 존재하고 있기 때문이다. 고인의 수염과 눈썹이 내 얼굴이나 눈 위에 날 수 없으며 옛사람의 폐와 내장이 내몸 속에 들어갈 수 없다.

이 말은 18세기 초에 南宗畫法에 기초한 소위 正統畫法을 배격하고 개성의 표현을 주장한 石濤 (1641~ 1707)의 『畫語錄』중의 한 구절이다.¹⁾ 이미 300여년 전부터 많은 중국화가들이 전통과의 의식적인 斷折을 도모하려고 애쓴 것을 위의 구절이 적절하게 대변해주고 있다.

그러나 과연 그들이 뜻한 바와 같이 전통과 동떨어진 독자적인 그림을 그릴 수 있었던 것은

1) 我之爲我, 自有我在. 古之鬚眉不能生在我之面目, 古之肺腑不能安入我之腹腸, …, 石濤, 『畫語錄』, 〈變化〉章第三, 俞崑 編著, 『中國畫論類編』(臺北:華正書局, 1982) p. 149.

물론 아니다. 石濤 자신의 경우만 보더라도 <廬山瀑布圖> (일본 스미토모家 所藏)와 같은 大作에서 북송시대부터 내려오는 巨碑的인 산수전통, 특히 郭熙의 <早春圖> (1072년작, 대북 고궁박물관)에 나타나는 산 전체의 動的 묘사, 신비한 안개와 광선의 흐름을 통한 大우주의 변화와 生成과정의 표현등을 거의 직접적으로 받아들이고 있다고 해도 과언이 아닐 것이다.

반면에 그는 여러 다른 작품들에서 참신한 構圖, 自由奔放한 필치의 구사등으로 20세기 서양의 행동회화(action painting)를 연상케하는 작품도 남겼다. 그 좋은 예가 <萬點圖> (도 1)일 것이다. 그러나 이런 그림에서조차도 石濤는 이념적으로 완전히 전통에서 벗어나지 못할 정도로 중국회화는 많은 과거를 지니고 있다. 여기서 우리는 『歷代名畫記』에 唐末의 화가 王默(또는 墨)이 술에 취하여 상투에 먹을 찍어 畫絹에 머리를 부딪힘으로써 그림을 그렸다는 기록을 연상하게 된다.²⁾ 명말의 화가 徐渭 (1521-1593) 역시 매우 대담한 필치의 꽃그림을 많이 남겨 石濤에게 길을 열어주었다고 할 수 있겠다(도 2). 즉 서양의 20세기 회화에 나타난 표현주의나 행동회화의 양상이 중국 회화에서는 일찍부터 하나의 가능성으로 존재하였고 현대 중국 회화에 많은 영향을 주었음을 볼 수 있다.

乾隆時代(1736-1795) 이후의 중국은 여러가지 외래문화와 외세의 영향으로 전통문화가 도전을 받게 되며 특히 회화에서는 正統派의 침체가 아마도 두드러진 현상이 아닐까 한다. 그러나 한편 金石學의 대두로 서예에서 새로운 운동이 일어났으며 그 영향으로 중국 회화사에서 여러차례 있었던 회화의 書藝化과정중 마지막 단계를 거치게 되었다. 이것은 아마도 19세기 후반기 회화에 나타난 가장 주목할 만한 肯定的 현상으로 간주되어야 할 것이다.³⁾

중국회화는 北宋에서 南宋으로, 그리고 南宋에서 元으로 넘어가는 시기에서와 같이 정치적 변화에 민감한 반응을 보였던 때가 몇번 있었으나 대체로 왕조의 교체나 정치적 사건에 직접적인 영향을 받은 적이 많지는 않다. 그러나 19세기 후반기로부터 20세기 후반기에 이르는 동안의 중국회화는 전례없이 직접, 간접적으로 정치적 영향을 감수해야 했던 경우가 여러 번 있었다. 특히 아편전쟁(1840-1842) 이후 開港과 더불어 계속 밀려드는 서구문물의 영향은 중국회화에 지대한 영향을 주었으며 中日전쟁(1894)이후 일본을 통해서 간접적으로 받아들여지게 된 서양화의 영향 또한 상당히 중요한 역할을 하였다.

五. 四운동(1919)이후 新文化운동이 더욱 활발해지고 특히 白話體, 또는 言文一致體의 사용을 주장하는 등 전통문화에의 도전, 그리고 魯迅의 지도하에 일어난 社會寫實主義 觀化운동등이 20세기 초반기의 괄목할 만한 현상이다. 1949년 공산당의 승리로 中華人民共和國이 수립된 이후에는 毛澤東의 <延安文藝座談(1942)>에서 피력된 “人民을 위한 藝術”이란 이념하에 미술이 黨의

2) 張彥遠, 『歷代名畫記』, 卷十, 王默條, <醉後以頭取墨, 抵於絹畫.> 『畫史叢書』 I, p. 125. 朱景玄은 『唐朝名畫錄』에서 王默을 새로운 품격인 逸品에 포함시켰는데 그 당시에는 逸品이란 말에 宋代이후 적용된 좋은 의미가 내포된 것은 아니었다.

3) Robert Hatfield Ellsworth, LATER CHINESE PAINTING AND CALLIGRAPHY (New York: Random House, 1986) 中 James Watt의 서문, p. x 참조.

理想을 선전하고 모택동 자신을 영웅화하는 경향을 보였으며 文化革命期(1966-1976)를 거치면서 전통회화는 전례없는 ‘수난’을 겪었다.⁴⁾ 그러나 문화혁명 이후 처음으로 1983년 미국에서 열렸던 중국회화 전시회는 많은 외부 사람들에게 놀라움과 안도를 동시에 안겨줄 만큼 중국예술의 전통이 살아 있음을 입증한 좋은 계기가 되었다.⁵⁾

이 글에서는 19세기 후반기 부터 현대까지 중국회화가 여러가지 외부적, 또는 내부적 영향을 받으면서도 어떻게 中國의 전통을 유지하면서 동시에 “現代性”을 보일 수 있었으며 이들의 특징은 실제 작품에 구체적으로 어떤 형태로 나타나는가를 中國繪畫史上 오랜 세월 동안 가장 중요한 畫目으로 간주되어왔던 산수화를 통하여 분석해 보겠다. 이 작업은 사실상 동전의 양면을 동시에 보려는 것과 마찬가지이다. 즉 한 작품에서 傳統性과 現代性이라는 두개의 서로 정 반대되는 개념이 어떻게 상호 작용을 하며 20세기 회화가 가질 수 있는 특징을 보여주나를 살펴보는 일이다.

20세기 “中國繪畫”의 범위를 어떻게 정할 것인가 하는 데에는 여러가지 案이 있겠으나 여기서는 우선 지리적으로 중국대륙과 대만, 그리고 人種의으로는 이들지역에서 태어나 상당 기간을 그곳에서 자란 후 해외로 이주한 중국인 화가들을 포함시키겠다. 기법면에서는 紙, 筆, 墨과 채색의 전통 재료를 사용한 그림 등 일반적 개념의 중국회화를 대상으로 하겠다. John Clark은 그의 “Problems of Modernity in Chinese Painting”에서 중국의 “國畫”라는 말이 지필묵에 의한 전통회화 뿐만 아니라 서양 繪具를 사용한 중국화가들의 그림, 심지어는 비디오 화면 작품까지도 포함시켜야 한다고 주장하고 있다.⁶⁾ 그러나 이 글에서는 지필묵이 가지는 전통적 의미와 표현 기법상의 특수성을 고려하여 일반적으로 “서양화”라고 구분되는 회화는 대상에서 제외하였다.

II. 傳統 山水畫의 마지막 巨匠들

19세기 후반기에 태어나 20세기 초기 내지 중기까지 활약한 많은 화가들은 외래문화의 공세에도 불구하고 19세기 이전의 산수화와 별로 다를 것이 없는 그림들을 그려왔다. 그 중에서 다음의 몇 사람들은 자신들의 선택에 의해서 전통적 요소를 비교적 많이 고수한 사람들이라고 생각된다. 전통적인 문인집안에서 태어나 일본에서 교육을 받고 民國 초기에 교육부 장관을 지내는등 北京 문화계에서 지도적 역할을 한 陳衡格(1876-1923), 『美術叢書』의 編纂者로 널리 알려진 黃賓虹(1864-1955), 安徽省 출신으로 북경에서 활약하며 龔賢, 石濤, 梅清등 清初 非正統 화가들의

4) 그 밖의 주요 역사적 사건들은 다음과 같다. 1) 太平天國의 亂(1850-1864) 2) 義和團 사건(1900) 3) 辛亥革命과 清朝의 멸망(1911) 4) 中華民國 建立(1912) 5) 中國共產黨 創黨(1921) 6) 일본의 滿洲침공(1931) 7) 滿洲國 設립(1932) 8) 中日전쟁(1937-1945) 9) 中華人民共和國 수립(1948) 10) 文化革命(1966-1976).

5) CONTEMPORARY CHINESE PAINTING: AN EXHIBITION FROM THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA (The Chinese Culture Center of San Francisco: 1983) 참조. 이 전시회는 San Francisco에서 시작하여 New York, Nelson Gallery 등 8개 도시를 순회하여 대 성황을 이루었다.

6) John Clark, “Problems of Modernity in Chinese Painting,” ORIENTAL ART, N.S.XXXII / 3(Autumn, 1986) p. 270

양식에 기초한 그림을 그린 蕭愨(1883-1944), 만주 황실 宗親이며 후에 대만으로 이주한 溥儒(1896-1963), 蘇州 출신으로 上海에서 활약하며 화가, 鑑識家, 書畫 收藏家로 널리 알려진 吳湖帆(1894-1968), 일본에서 유학한 후 남경에서 화가와 美術史家로 활약한 傅抱石(1904-1965), 廣東 출신으로 正統 화법을 익혔으며 重慶과 南京 등지에서 활약하다가 1948년 이후 대만으로 가서 대만 사범대학 미술부 주임으로 오랫동안 교편을 잡은 黃君璧(1898-) 등 많은 이름들을 생각할 수 있다. 이들 그림중 대표적인 몇가지 예를 심도있게 분석하여 전통성의 무게와 時代相의 표현이 어떻게 나타나는가를 살펴보겠다.

1. 黃寶虹(1865 - 1955)의 미술사적 산수화

鄧實과 더불어 『美術叢書』의 편찬자로 널리 알려진 황빈홍은 아마도 현대화가중 가장 중국 문인화가의 전통을 그대로 고수한 화가일 것이다. 그는 新儒敎철학의 전통이 깊은 浙江省 金華에서 태어났으며 생애의 많은 부분을 명말 청초에 安徽派 회화의 중심지가 된 安徽省 歙縣에서 보냈다. 그는 긴 생애동안 상해, 북경, 항주등 문화중심지를 두루 거치며 활약하였으며 그 자신의 서화 주장포도 상당수 달했다. 그는 자신의 수많은 그림들을 국가에 기증하였으며 이 작품들은 그의 사후에 杭州에 건립된 그의 기념관에 보관되고 있다.⁷⁾

그의 산수화는 그의 옛 그림에 대한 지식과 중국 전역의 명승지를 두루 여행하며 직접 관찰한 경험을 토대로 한 종합적 산물이라고 할 수 있다. 그는 상해에서 중국 역사상 처음으로 일반대중과 미술애호가들을 위한 미술품의 紙上소개를 시도한 『神州國光集』이라는 정기간행물의 편집을 도왔으며 그 과정에서 많은 그림을 접하게 되었음은 물론이다. 그의 古美術 문헌에 대한 폭넓은 이해는 『美術叢書』 편집에 있어서의 그의 역할이 충분히 말해준다. 그는 1930-35년 사이에 浙江省의 天台山, 雁蕩山, 江西省의 廬山, 福建省의 武夷山, 四川省의 峨眉山, 揚子江 등지를 다니며 수많은 寫生을 하였다.⁸⁾ 과연 그의 산수화는 북송의 문인 黃庭堅 이래 강조되고 董其昌에 의해 名句化된 다음의 구절을 구체화시킨 그림이다.

화가의 六法중 第一은 氣韻生動이다. 기운은 배울 수 없는 것이며 태어날 때부터 알아야 하는 것이며 하늘로부터 받는 것이다. 그러나 그 중 배워서 얻을 수 있는 부분이 있으니 즉 만권의 책을 읽고 만리길을 여행하면 가슴속의 먼지와 혼탁함을 모두 떨쳐버리고 저절로 丘壑을 구축하게 된다. 내면세계와 바깥을 단절하는 성을 쌓고 손이 움직이는대로 그려내면 그것이 모두 산수의 神氣를 표출하는 것이다.⁹⁾

7) Chu-tsing Li, TRENDS IN MODERN CHINESE PAINTING: THE C.A. DRENOWATZ COLLECTION. (Artibus Asiae Publishers, 1979), pp. 61-63.

8) Li, 앞의 책, p. 63

9) 畫家六法, 一曰氣韻生動. 氣韻不可學, 此生而知之, 自然天授. 然亦有學得處, 讀萬卷書, 行萬里路, 胸中脫去塵渴, 自然丘壑內營. 成立. 鄧鄂, 隨手寫出, 皆爲山水傳神矣. 董其昌, 『容台集, 別集』, 4. 1b, Susan Bush, THE

그가 남긴 수많은 산수화중 서로 다른 양식을 보이는 그림을 두 점만 소개하겠다. 〈秋江圖〉(도 3)는 구도상으로 보아 元代 산수화에 많이 나타나는 전형적 형태의 산수화로 前景에는 낮은 강둑에 몇 그루의 나무와 그 아래에 집들이 나지막하게 자리잡고 있으며 中景은 강으로, 遠景은 비교적 높은 산으로 구성되어있다. 그의 필치나 用墨법을 보면 기본적으로 董巨派 양식에 기초한 원대 王蒙(1308-1385)이나 역시 원대에 米家양식을 따른 方從義(生卒년 미상)등의 영향을 감지할 수 있으며 좀 더 가깝게는 서로 약간 다르기는 하지만 명암표현에 많은 관심을 가졌던 董其昌과 龔賢(1660-1700 활약) 등의 영향도 나타난다.¹⁰⁾

그러나 화면 전체를 통일하듯 전경과 원경의 나무들과, 특히 山頂을 덮고 골짜기를 메운 풀과 苔點을 짙은 焦墨으로 강하게 묘사한 점, 군데군데 드러난 밝은 부분들이 어두운 먹빛을 더욱 강조하고 있는 점 등이 그의 그림의 특징이라고 하겠다. 화면의 오른쪽 상단에는

秋江過雨 水潺潺, 疎樹平臯 帶遠山,

正是幽人 詩就處, 小船閒載 夕陽還

(秋江에 비가 지나간 후 물이 잔잔하게 흐르고, 성글은 나무들과 평평한 강둑이 먼 산을 떠두르네.

이곳이 바로 隱者가 시를 짓는 곳이니, 한가하게 작은 배를 타고 석양에 돌아오네.)

라는 시와 자신의 관서 黃賓虹 畫라고 쓴 것이 보인다. 과연 잔잔한 강물에 한가하게 홀로 배에 앉아있는 인물이 보이고 나뭇잎은 짙은 먹으로 묘사되었지만 이미 많이 떨어져 성글은 모습의 詩意를 잘 나타낸다.

두번째의 〈山水畫〉(도 6)는 1948년 작품으로 앞의 것과 좀 다른 양식을 보인다. 소위 문인화에 서 말하는 “逸氣”의 표현인양 가볍고 즉흥적인 필치가 특징이다. 이와 같은 전체적인 분위기에 맞게 강이 전경으로부터 원경까지 구비치며 연결되어 화면을 시원스럽게 통일하고 있으며 산이나 언덕등이 모두 가볍고 시원한 느낌을 준다. 화면의 상단에는 柏如先生에게 바치는 글이라고 쓴 제목에 이어

王兪州論明代畫 獨稱張元春於文沈似猶未足 其領悟北宋大家既深 不徒以倪黃爲法 法於其上 與董玄宰倡學董巨二米同功 戊子 賓虹年八十又五

[王世貞(兪州)이 명대회화를 논함에 있어 오직 張復(元春)을 칭하여 아마 文徵明과 沈周보다는 못할 것이라고 했는데 그의 북송대가들에 관한 이해는 아주 심오해 倪瓚과 黃公望을 법으로 삼는데 그치지 아니하고 그 위까지도 법으로 하였으니 이는 董其昌(玄宰)이 董源과 巨然, 그리고 米芾, 米友仁 두 사람의 學을 시작한 것과 同功이다. 戊子(1948) 賓虹의 나이 85세]

CHINESE LITERATI ON PAINTING: SU SHIH (1037-1101) TO TUNG CH'I-CH'ANG(1555-1636) (Cambridge: Harv ard Univ. Press, 1971), p. 45 재인용.

10) 도판 4, 5 참조

라는 畫題가 적혀있다 *

王世貞(1526-1590)은 江蘇省 太倉 사람으로 明代의 유명한 文人이자 서화 鑑識家로 『王氏書畫苑』이라는 서화관계 문헌을 모은 叢書를 편집한 사람이다. 張復(1546-1631) 역시 太倉사람으로 명대 吳派 양식 및 송, 원대의 화가, 특히 元의 吳鎮(12280-1354) 양식 산수화를 그린 사람이다. 물론 여기서 말하는 董其昌(1555-1636)의 倡學이란 그의 南·北宗書 理論에 관한 이야기이다.¹¹⁾ 黃賓虹이 張復을 그와 같이 높이 평가하는 것은 상당히 이례적인 일이며 王世貞의 화가에 관한 評을 그대로 받아들이지 않고 도전할 만큼 중국회화사에 자기 나름대로의 一家見을 표현한 글이다. 이 산수화의 필치를 구태여 이전의 어느 화가의 그림에서 前例를 찾는다면 아마도 朱牽(八大山人, 1625-1705)의 산수화나 그 이후 청대 후기의 문인화에서 볼 수 있는 正統派 畫法에서 벗어난 자유분방한 분위기의 필치라고 할 수 있겠다. 그러나 여기서는 그의 만년작들에서 흔히 나타나는 逸氣의 표출을 통한 稚拙美를 볼 수 있다는 점이 더욱 두드러진 특징일 것이다.¹²⁾

전통의 중요성을 강조하면서도 자신의 개성을 살린 이 글과 그림을 통하여 黃賓虹은 자신의 미술사에 대한 이해와 그 可視의 해석으로 철저한 문인화 정신을 표현하고 있다. 따라서 이 그림은 20세기 중엽의 미술사적 회화의 대표적 예라고 생각된다.

2. 溥儒(호, 心畬, 1886-1963)와 隱逸思想

아마도 20세기에 활약하며 自意半 他意半으로 전통적인 隱逸사상을 실천해야만 했던 사람은 淸 황실의 후예인 溥儒일 것이다.¹³⁾ 16세때 辛亥혁명을 맞은 그는 淸朝 멸망후 산둥성 靑島로 이주한 다른 황족들과 함께 거주하며 독일학교를 다녔고 一說에 의하면 1914년부터 1922년까지 베를린에 유학하였다고 하나 이에 관해 많은 의문점을 제기하는 사람들도 있다.¹⁴⁾ 그는 1923년부터 그림을 시작하였지만 1926년에 北京에서 첫 번째 개인전을 가졌으며 1934년경에는 이미 北京의 一流화가로 알려졌다. 그는 1937년에 日本이 그의 사촌인 溥儀를 滿洲國 황제로 앉히며 그도 같이 그곳으로 갈 것을 요청했으나 거절하고 은둔생활로 들어갔고 中日전쟁후 杭州로 이주했다가 1946년 杭州가 공산당 治下에 속하게 되자 1949년에 다시 대만으로 이주하여 여생을 그곳에서 보냈다

* (이 화제를 포함한 본 논문에 인용된 다른 화제들의 관독과 해석에 도움을 주신 韓國精神文化研究院 語文 연구실 鄭良婉, 沈慶昊 두교수와 資料調査室의 盧相福, 沈成燮 두 專門委員께 감사 드린다.)

11) 董其昌의 南北宗畫論에 관하여는 安輝溶, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社: 1988) 중 〈韓國南宗山水畫의 變遷〉, pp. 251-257. 및 李成美, (『元明의 繪畫』 『東洋의 名畫』 卷4 (三省出版社: 1985), pp. 145-46 참조.

12) 이와 비슷한 필치의 또다른 예로는 1948년 작품인 8장으로 된 〈東南山水畫冊〉이 있다. (도 7 참조) 이 그림의 제작배경에 관해서는 Li, 앞의 책, pp. 81-82 참조.

13) 溥儒의 생年は 1885, 1887, 1896, 1897의 네가지로 엇갈리게 알려졌다. Julia K. Murray, LAST OF THE MANDARINS: CALLIGRAPHY AND PAINTING FROM THE F.Y. CHANG COLLECTION (Cambridge: Harvard University, Arthur M. Sackler Museum, 1987), p. 58, 註1 참조.

14) 溥儒의 생애에 관해서는 Chu-tsing Li, 앞의 책, p. 107-111 참조. 그의 自敘傳에는 독일 유학시 생물학과 천문학을 공부하여 박사학위를 취득했다고 하나 그의 생애를 통하여 실제로 그 방면에 별로 관심을 표명하지 않았다고 한다.

다.¹⁵⁾

이상과 같이 溥儒는 전통과 변혁의 요소를 남달리 많이 지니고 겪어야 했던 인물이다. 격동기의 시대적 상황이 한 개인에게 어떻게 작용했나를 보여주는 좋은 예는 바로 그의 〈秋日訪友圖〉(도 8)이다.¹⁶⁾ 커다란 바위절벽 아래에 아담한 초가집이 中景을 형성하고 있고 그 안에는 한 선비가 밖을 내다보며 琴을 타고 있다. 방안의 한 구석에는 연기가 피어 오르는 향로가 높은 탁자 위에 놓여 있으며 다른 한쪽에는 책들이 쌓여 있는 긴 의자가 보인다. 선비가 마주하고 있는 창 밖으로 두 그루의 호리호리한 대나무가 선비의 志操를 상징하려는 것과는 같이 보는 이의 눈길을 끌고 있다. 초가에서 좀 떨어진 前景에는 바위와 소나무, 그리고 또 한그루의 활엽수가 배치되었다. 왼쪽 上段에 보이는 五言絶句詩는 다음과 같다.

昨夜秋風發 今朝衆士來

相遇言不盡 鳥跡印蒼苔

(간밤에 추풍이 일더니 오늘 아침에 많은 선비들이 오셨네

서로 만나 할말이 끝이 없는데 푸른 이끼에 새 발자욱만 나도다.)

이어서 “景文先生 雅正”과 溥儒라는 款畧가 보인다.¹⁷⁾

가을바람이 이미 지나간 맑고 고요한 아침, 俗塵에서 멀리 떨어진 듯한 티없이 맑은 환경에 貞節의 상징인 대나무를 마주 대하고 친구의 방문을 받으며 琴을 타는 선비의 모습은 바로 그 자신임을 알 수 있다. 그림의 양식은 주제에 알맞게 투명할 정도로 맑은 淡彩에 皴을 극히 제한적으로, 전경의 바위에만 조금 사용했을 뿐이다. 그 자신에 의하면 그는 正統派인 四王의 양식을 고수하지 않고 더 거슬러 올라가서 宋 및 오대의 董源, 巨然, 劉松年, 夏珪 등 南宗뿐만 아니라 北宗 화가들의 양식까지도 답습하여 畫業을 닦았으며, 특히 書藝를 통한 筆力 연마에 크게 치중하였다고 한다.¹⁸⁾ 과연 섬세한 渴筆로 표현한 바위는 淸初 정통과 화풍에서 상당히 거리가 멀게 느껴지며 새로운 감각을 나타낸다. 중국의 전통적인 隱逸사상을 故事人物이 아닌 20세기의 화가 자신의 모습을 통해 具現한 대표제인 그림이다.¹⁹⁾

15) Chu-tsing Li, 앞의 책, p. 108.

16) 이 그림에는 제목이 써있지 않으나 왼쪽 상단에 화가 자신이 쓴 五言絶句詩의 내용과 Julia Murray의 앞의 책, p. 60에 있는 영문제목 “Visiting a Friend in Autumn”으로부터 필자가 임의로 정하였다.

17) 景文은 張福運(1890-1983)의 호. 그는 山東省 출신으로 어릴 때는 전통교육을 받았으나 1905년 과거제도가 폐지되자 미국으로 유학가서 Harvard 대학에서 학사(1914) 및 법학박사 학위(1917)를 취득하고 돌아와 北京 통신대학 총장(1923-25), 관세청장을 역임하다가 1951 다시 미국으로 이주하였다. 그의 書畫수장품들은 1987년에 Harvard 대학의 동양미술박물관인 Arthur M. Sackler Museum에서 전시되었으며 Julia Murray의 앞의 책은 그 전시회를 계기로 출판된 것이다.

18) Chu-tsing Li, 앞의 책, p. 108.

19) 이와 비슷한 분위기를 자아내는 또 하나의 그림으로 역시 年記가 없는 〈山居圖〉(도9)를 들 수 있다. 이 그림에도 속진과 떨어진 조용한 계곡을 향한 초가에 한 선비와 그의 친구가 계곡에서 낚시질하는 동자를 바라보는 모습을 깔끔한 필치로 묘사하고 雨後 봄의 계곡과 꽃잎의 향기등을 읊은 七言絶句를 곁들였다. R. H. Ellsworth, 앞의 책 Vol I, pp. 176-177. 참조

Ⅲ. 傳統과 새로움의 渴藤과 극복

19세기 말기에서 20세기 초기 사이에 많은 중국 화가들이 유럽 또는 일본에 가서 서양화 기법을 직접 간접으로 접하게 되며 그 결과로 그들의 그림에 필연적으로 변화가 나타나게 되었다. 그러나 그들중 많은 사람들은 결코 전통 화법을 버리지 않고 새로운 요소를 흡수해야한다는 일종의 사명감을 갖고 그 나름대로의 갈등을 해소한 독특한 작품들을 제작하기에 이르렀다. 아마도 당시 上海 미술계의 이와 같은 분위기를 가장 적절하게 대변해준 글은 徐悲鴻의 〈中國畫改良論〉이 아닐까 한다. 그는 이 글에서 다음과 같이 주장하였다.

古法之佳者守之, 垂絕者繼之, 不佳者改之, 未足者增之, 西方畫之可采入者融之(옛날의 畫法중 좋은것은 그대로 지키고, 단절된 것은 계승하고, 좋지 않은 것은 고치고, 좀 모자라는 것은 늘리고, 서양화법중 채택할 수 있는 것은 채택하여 중국화에 融和시켜야 한다.)²⁰⁾

이 글은 당시 미술 교육에서 주도적 역할을 한 蔡元培가 발행한 『繪學雜誌』에 실린 것이다.²⁰⁾ 평범한 말인것 같지만 그 당시 상해의 개혁 분위기에서 절충적이고 중도적 입장을 표명한 것이다.

이 부류에 속하는 화가들로는 중국인으로 최초로 동경유학을 가서 東京藝術學校에서 양화를 배워왔으나 전통화법을 결코 버리지 못한 李叔同(1880-1942), 어려서 아버지에게 그림을 배우다가 상해로 가서 영국, 불란서 등지로 유학할 기회를 일찍 갖게 되어 철저한 素描에 기초한 많은 인물화와 특히 뛰어난 말 그림을 그린 徐悲鴻(1895-1953), 상해에서 일찍부터 서양식 미술교육에 뛰어 들었으나 그 자신은 중국 전통화가로서 국제적으로 활약한 劉海粟(1896-?), 徐悲鴻의 수제자로 역시 파리, 벨기에 등지에서 유학한 후 다시 동양화를 고수하며 北京, 重慶, 다시 北京으로 옮겨가며 北京中央美術研究院을 이끌어온 吳作人(1908-?), 四川省 출신으로 홍콩, 브라질(Sao Paolo) 등에서 거주하다가 만년에 대북으로 돌아가 그곳에서 여생을 보낸 張大千(1899-1983), 廣東을 중심으로 활약한 소위 嶺南派의 대표적인 인물인 高劍父(1879-1951), 高奇峰(1889-1933) 형제들, 그리고 오랫동안 북경에서 활약한 李可染(1907-1989) 등의 많은 사람들을 들 수 있다. 이들 중 두 사람의 그림만을 구체적으로 살펴 보겠다.

1) ‘藝術叛徒’ 劉海粟(1896-)과 折衷主義

20세기 초기에 上海에서 활약한 화가인 劉海粟은 모든 현대 동양화가들의 命題인 “現代化”와

20) 李松 編著, 『徐悲鴻年譜』(北京: 人民美術出版社, 1985), p. 25. 그리고 沈以正, 〈論徐悲鴻中國畫改良論〉, 『中國-巴黎-早期旅法中國畫家研究』(중국- 파리 20세기 초기에 불란서로 유학한 중국화가 연구), 臺北市立美術館發行 『美術論叢』15, 1989. 5. pp. 57-76.

21) 蔡元培와 그의 예술이념, 그리고 그 영향등에 관해서는 張元花, 〈蔡元培의 美育思想對民初美術的影響〉, 『中國-巴黎』, 앞의 책, pp. 13-42. 참조

“전통과의 조화”라는 커다란 고민을 단계적으로 거쳐간 대표적인 사람이다. 아편전쟁 이후 유럽 각국의 租界지역이 되어 문화적으로 급속도로 국제화되고 따라서 중국 제일의 경제도시로 浮上한 上海는 자연히 서양 예술의 여러 가지 양상에 가장 많이 노출된 곳이었으며 이에 대한 민감한 반응을 보인 화가들이 많이 모이는 장소이기도 하였다.

蘇州 근처 武進에서 전통적인 문인 집안에 태어난 劉海粟은 일찌기 서양문물에 매력을 느껴 1908년에 13세의 나이로 상해로 가서 카톨릭 선교회에서 운영하는 오오로라 대학(Aurora University)에 잠시 다니기도 했으며 1911년에 몇몇 친구들과 화실을 열었는데 이것이 곧 1914년 市로부터 정식 인가를 받은 上海美術院의 前身이었다.²²⁾ 劉海粟은 이 미술원에서 1926년에 중국 최초로 누드모델을 사용하여 ‘藝術叛徒’라는 별명을 얻었을 정도로 사회적으로 큰 物議를 일으키며 서양의 미술교육 방식을 적극적으로 채택하였다.²³⁾ 그러나 그자신은 1920년 경부터 오히려 전통 중국회화 수업을 시작하였으며 1930년에는 벨지움에서 중국회화로 國際榮譽賞을 받기도 하는 등 國畫 화가로 활약하여 晩年까지 계속 많은 전통회화 작품을 남겼다.²⁴⁾

이와 같은 다양한 배경을 가진 劉海粟의 산수화는 수묵을 대담하게 사용하는 좀 거칠고 생략적인 작품으로부터²⁵⁾ 그의 서양화 수련의 배경을 보여주는 1980년 작품인 채색화〈눈부신 아침해〉(도 10)에 이르기까지 매우 다양하다. 〈눈부신 아침해〉에서는 산의 형태가 강한 청색과 붉은색의 직접적인 대비의 渦中에서 거의 용해되어 붉은 실루엣의 윤곽선만 선명한 반추상 정도의 흐트러진 상태로 전체적으로 후기 인상파와 野獸派 회화의 영향을 강하게 반영하고 있다. 그러나 불투명한 흰색구름과 안개로 분리된 전경의 나무들에서는 전통회화의 필선이 뚜렷하게 나타남을 볼 수 있으며 특히 소나무들의 모양은 安徽派 화가들의 산수화에서 흔히 보이는 黃山 특유의 소나무이다.²⁶⁾ 그 자신의 〈黃山天都峰〉²⁷⁾을 그린 수묵화에도 같은 모습으로 나타나고 또 그의 1954년作 油畫〈黃山〉(도 11)에서도 볼 수 있는 전형적인 소나무이다. 나무의 아랫부분 화면을 채우고 있는 녹색 역시 전통 靑綠산수화의 채색을 강하게 연상시킨다.

자연의 직접적인 관찰을 통한 중국회화의 개혁을 외치며 후기 인상파와 야수파의 색채를 신봉하면서도 전통회화, 특히 石濤를 위시한 17세기 말기의 非正統派 화가의 정신을 체질화시킨 그의 작품에서 20세기 화가의 고민과 창조의 모색 과정을 그대로 보는 듯 하다.²⁸⁾ 즉 당시로서는 지극히

22) 上海, 南京, 北京, 杭州 등지에서 일어난 20세기 초기의 여러가지 미술 운동에 관해서는 Michael Sullivan, CHINESE ART IN THE TWENTIETH CENTURY (London: Farber and Farber, 1959), pp. 49-60. 참조. 당시의 주요 미술 학교와 미술 단체의 이름들은 같은 책 pp. 85-86에 열거되어 있다.

23) Sullivan, 앞의 책, p. 49.

24) 蔡廷俊, 〈‘藝術叛徒’ 劉海粟〉, 『中國·巴黎』, 앞의 책, pp. 78-83의 화가 年譜 참조.

25) Mayching Kao ed., TWENTIETH CENTURY CHINESE PAINTING (Oxford University Press, 1988), figs. 6, 10, 6, 11. 참조.

26) 明末清初의 많은 黃山 실경 중 특히 弘仁, 石濤 등의 그림에서 바위산에 자라는 가늘기는 하지만 뼈대가 강해 보이는 황산의 소나무들을 많이 볼 수 있다.

27) Kao, 앞의 책, fig. 6.11.

28) 劉海粟은 “石濤與 後期印象派”란 글에서 석도의 그림과 후기 인상파의 그림을 비교하였다. Kao, 앞의 책, p. 143. 이 글의 전문은 朱金樓, 袁志煌 編, 『劉海粟藝術文選』(上海人民美術出版社: 1987), pp. 69-73 참조.

개혁적으로 생각되었을 그의 그림들은 현 시점에서 볼 때에 다분히 절충적 성격을 띠고 있음을 볼 수 있다.

2) 李可染(1907- 1989)

江蘇省 徐州출신인 李可染은 어릴 때 농촌에서 자라 山水畫 이외에도 목동과 물소 등 중국 시골의 정서가 담긴 주제를 즐겨 다루기도 하는 화가이다.²⁹⁾ 그는 1920년대에는 劉海粟의 上海美術院에서, 1930년대에는 劉海粟과 더불어 서양미술양식 도입에 一翼을 담당했던 林風眠의 杭州美術學院에서 서양화법을 배웠으나 후에 북경에 가서 19세기 후반기와 20세기 초기에 활약한 巨匠인 齊白石(1863-1957)과 黃賓虹에게 10년간 직접 그림을 배웠다.³⁰⁾ 그는 劉海粟과 같이 전통의 중요성을 절실히 인식한 화가로 그의 〈畫論〉에 다음과 같이 피력하였다. “중국 산수화는 유구한 역사적 전통을 가지고 있다. 이 풍요한 예술적 전통을 계승하고 더욱 발전시키기 위해 우리는 이를 깊이 연구해야 한다.”³¹⁾ 같은 글에서 그는 40세가 되어 자기가 齊白石에게 직접 배울 기회를 포착한 이유는 중국 전통회화의 傳受는 大家들로부터 직접 배우는 것이 가장 중요하기 때문이라고 강조하고 있다.

한편으로 역시 또 자연을 직접 관찰할 것을 거듭 강조하며 그 자신은 자연관찰로부터 가장 많은 것을 배웠다고 하였다. 그가 1950년대 중기에 중국 전 국토의 명산들을 두루 여행하고 1959년에 발표한 〈山水畫論〉에서 “意境의 표현은 산수의 객관적인 묘사와 화가의 감정 移入에 의해 이루어지며 이를 위해서는 화가가 자연경관으로부터 ‘선택’, ‘과장’, 그리고 ‘재구성’의 단계를 거쳐야 한다”고 하였다.³²⁾

그는 북송의 巨碑的인 수묵산수화의 영향을 짙게 풍기면서 서양화의 陰影法을 가미하여 그 자신의 독특한 경지를 보여주는 강렬한 산수화를 많이 그렸다. 그의 1964년 作品 〈萬山紅遍〉(도 12)은 좀 예외적인 산수화이지만 흔히 알려진 그의 다른 산수화와 많은 공통점을 보이므로 여기서 다루도록 하겠다.

우선 화면을 가득 채운 압도적인 거대한 붉은 산봉우리와 오른쪽 구석에 조금 남은 여백을 채운 “萬山紅遍 層林盡染 一九六四 可染寫毛主席詞意 于北京西山一處(은 산과 무성한 숲은 두루 붉게 물들었네. 1964년 可染은 北京의 西山一處에서 毛主席의 詞意를 그리다.)”라는 그의 畫題와의 관계가 주목된다.³³⁾ 莊申에 의하면 1959년 이후의 石魯(1919-1982), 錢松巖(1898-1985), 李可染,

29) 『李可染畫集』(台北:學苑文化事業出版社, 연대미상), 도 28-37 참조.

30) 李可染은 北京 中央美術學院 교수, 中央美術家協會 副主席, 北京 山水畫協會 名譽會長직을 맡고 있다. 『李可染畫集』, 앞의 책 所載 作者年譜 참조.

31) 王琢 編, 『李可染 畫論』, CONTEMPORARY CHINESE PAINTING, p. 34.

32) Li, 앞의 책, p. 131 에서 재인용.

33) 이 詞의 전문과 번역, 그리고 이 詞를 지은 배경 등에 관하여는 김충렬, 공기두 共著, 『毛澤東思想論』(일월서각, 1985), pp. 352-55 참조.

關山月(1912-?)등의 산수화에 나타나는 붉은 색은 확실히 공산주의 이념의 표현이라고 한다.³⁴⁾ 그는 이들 一群의 산수화를 ‘붉은 산수화’라고 부르고 이들이 전통중국 산수화의 붉은색 용법에서 완전히 벗어나 전혀 다른 목적, 즉 정치적 테마의 표현을 위해 사용되었다고 하였다. 石魯는 1959년에 〈山西省 북쪽으로의 回軍〉에서 석양으로 붉게 물든 산과 구름을 바라보는 毛澤東의 모습을 그렸으며 錢松巖과 關山月은 각각 李可染과 같은 주제의 산수화를 그린 바 있다.³⁵⁾ 이밖에도 모택동과 그의 군대의 승리를 직접, 간접적으로 찬양하는 산수화들이 많이 그려졌으며 이들중 많은 작품에서는 붉은 색 이외에 약간 높은 시점에서 본 파노라믹한 경관 표현을 통해 모택동 정치이념의 莊嚴化 내지는 모택동 개인의 영웅화와 神格化를 도모한 것으로 생각된다. 이 그림들은 중국 회화사상 하나의 독특한 ‘장르’를 형성하게 될 것이다.

그러나 이와같은 산수화에서 더욱 주목되는 것은 李可染이 전통산수화에서 어떤 점들을 인용했으며 그 점들이 어떻게 표현되었느냐 하는 문제이다. 〈萬山紅遍〉을 보는 순간 제일 먼저 떠오르는 그림은 范寬의 〈溪山行旅圖〉(도 13)일 것이다. 우선 거대한 산봉우리로 거의 다 화면이 채워진 점, 山頂이 평평한 점, 그리고 범관의 雨點皴를 상기시키는 거친 바위 질감의 표현, 그리고 무엇보다도 화면의 왼쪽에 검은 바위골짜기를 배경으로 하여 수직 下降하는 하얀 가을 폭포등이 유사점들이다.

그러나 북송시대 산수화 구도의 典型인 전경, 중경, 후경의 질서있고 합리적인 구성, 그 시대 自然觀의 표현인 자연과 인간과의 관계, 그리고 대자연에 상당한 거리에서 전체적으로 觀照하는 태도 등은 전혀 보이지 않는다. 그 대신에 거의 모든 것이 화면과 가까이 평면으로 부각되었으며 왼쪽 상단의 작은 봉우리와 골짜기의 형태에서 겨우 조금 멀어져가는 공간감이 형성되었고 전경으로 입을 수 있는 화면의 下端에서 물 흐르는 모습으로 약간의 평지가 있다는 느낌을 얻을 수 있을 뿐이다. 산 중턱에 매달려 있는 듯한 집들 역시 전통산수화의 樓觀들과는 대조적인 간단한 건물들이며 이들의 크기는 상대적으로 산의 크기를 축소시키고 있다.

결국 이 그림에서는 李可染이 평소에 주장하던 자연, 전통, 그리고 화가의 선택 등이 재구성되었으며 현대회화의 평면성과 정치적 테마의 상징과 표현이란 복합적 현상으로 전통적 요소가 변형된 20세기 후반기의 독특한 회화양식이 성립되었다.

한편 그는 중국의 명승지를 두루 여행하여 실제 관찰과 체험을 토대로 한 무수한 실경산수를 남겼다. 〈離江山水天下無〉(도 14)는 그중의 하나로 廣西省 興安縣의 유명한 桂林의 절경인 이상한 산봉우리들 사이로 흐르는 離江의 모습을 화폭에 담은 것이다. 唐代의 유명한 시인 韓愈(768-824)는 일찌기 “江作青羅帶, 山如碧玉簪(강물은 푸른 비단띠를 형성하고 산봉우리들은 파란 옥비

34) Chuang Shen, "Art and Politics: Study of a Special Relationship in Contemporary Chinese Painting," Kao, 앞의 책, p. 178 ff. 그리고 모택동 치하의 미술정책과 그 영향에 관한 전반적인 평가에 관하여는 Arnold Chang, PAINTING IN THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA: THE POLITICS OF STYLE (Boulder: Westview Press), 1980, Ellen Johnston Laing, THE WINKING OWL: ART IN THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA (Univ. of California press, 1988) 등의 책 참조.

35) Kao, 앞의 책, figs. 20, 8.7, 그리고 8.8 각각 참조.

녀와 같다.)”라는 詩句로 이곳의 아름다운 산봉우리와 강을 묘사한 바 있다. 이 그림에서 李可染은 먹의 효과를 최대한 살리고 색채를 극도로 제한하여 대담한 구도와 극적인 음영의 대비로 역광을 받은 신비스러운 산봉우리들 사이로 흐르는 빛나는 강물을 묘사하였다. 實景(도15)을 촬영한 사진과 비교해 보면 과연 화가의 체험과 “선택”이 어떻게 조화를 이루었나를 잘 알 수 있다.

위의 두 그림을 통해 보면 劉海粟보다는 전통과 여러가지 전통 外的 요소와의 갈등을 비교적 잘 극복하여 중국적 정서가 짙게 담겨있으면서도 기법면으로나 테마의 선택에 있어서 진부함이 없이 신선함을 보여주는데 성공한 화가라고 생각된다. 그러나 다음에 살펴볼 화가들에 비해 좀 과감하게 전통을 넘어서지는 못한 것 같다. 이는 아마도 그가 처해 있었던 환경의 지배를 완전히 벗어나지 못했다는 한계성 때문일 것이다.

IV. 傳統을 넘어서: 海外的 中國 畫家들

앞의 章에서 살펴본 화가들과 거의 같은 세대, 또는 그보다 10-20년 정도 뒤에 태어난 사람들로 생활 환경이나 기타 外的, 內的 요소들의 영향으로 전통회화의 題材나 기법을 유지하면서도 좀 더 과감하게 새로운 표현양식을 추구한 화가들을 여기서 다루어 보겠다. 이들은 대부분이 대륙에서 태어났으나 1949년을 전후하여 미국, 홍콩, 대만 등지로 이주한 사람들이다. 몇몇 사람들의 이름을 들면 蘇州의 文人 가문에서 태어나 전통교육을 받고 지금은 미국에 거주하는 王季遷(1907-), 江蘇省 無錫 출신으로 다양한 해외 거주 경험을 갖고 현재 홍콩에서 국제적으로 많은 활약을 하는 여류화가 方召麟(1914-?), 역시 대륙 출신으로 홍콩에서 활약했던 呂壽琨(1919-1975), 어린 시절을 북경에서 자랐으나 지금은 하와이 대학에서 강의하며 작품활동을 하는 여류화가 曾幼荷(1925-) 등이다. 이들 중 현재 미국과 홍콩에서 활약하는 세 사람들의 작품을 살펴보기로 하겠다.

1) 王季遷(1907-)의 胸中丘壑

漢字를 王己千이라고도 쓰며 미국에서는 C.C. Wang 으로 알려진 이 화가는 淸初의 화조화가 王武(1632-1690)의 자손이며 더 거슬러 올라가면 명대에 戶部尙書를 지내고 書法家, 서화 鑑藏家로 유명한 王敖(1450-1524)의 14世孫이다. 그 자신은 蘇州에서 태어나 당시 그곳에서 화명을 날리던 顧麟士(1865-1933)의 門下에 들어가 화업을 닦는 한편〈過雲樓珍藏〉이라고 알려진 顧氏가문 수장의 중국회화를 직접 대할 기회를 가졌다. 1930년대에는 상해로 가서 역시 당시의 유명한 화가 요 감식이인 吳湖帆(1904-1968)의 門下에 들어가 전통서화와 감식에 관한 철저한 수업을 거쳤고, 그후 1949년 미국으로 이주하여 지금까지 거의 40년간 작품활동을 계속하고 있다.³⁶⁾ 그는 또한

36) 王季遷의 생애와 예술에 관해서는 『王己千及其山水畫』(C.C. WANG LANDSCAPE PAINTINGS, Introduction by James Cahill(Hsi-an T'ang, 1986), pp. 9-17, 그리고 Jerome Silbergeld, MIND LANDSCAPES: The Paintings of C.C. WANG (Seattle & London: Univ. of Washington Press, 1987), 참조.

1965년에 독일의 유명한 중국미술사가인 Victoria Contag 女史와 共著로 『明清畫家印鑑』(대만 商務印書館 발행)을 펴낸 바 있다.) 50년대 이후의 미국, 특히 뉴욕의 새로운 미술사조를 접하게 된 그는 자연히 전통과 현대각각을 잘 조화시킨 산수화를 많이 그리게 되었다.

그의 초기작품인 1932년작〈米家山水畫〉(도 16)는 그의 渡美 이전의 전통회화 수업을 잘 반영하는 전형적인 文人畫이다. 부드러운 煙雲에 둘러싸인 산봉우리들은 米點으로 덮혀있고 물가의 나무들은 큼직하고 생략적인 潤墨 필치로 묘사되어있다. 「米海嶽煙雲供養 今藏太倉王氏 背寫一角未得萬一」(지금 태창 왕씨 소장인〈米芾(海嶽) 煙雲供養〉의 일부를 暗記해서 그렸는데 그 만분의 일도 이루지 못하였다.)라는 지극히 겸허하면서도 常套의인 畫記가 왼쪽 상단에 적혀있다.

그러나 그가 60년대 중기 이후에 그린 많은 산수화는 半抽象에 가까운 현대적 감각이 농후한 작품들이다.³⁷⁾ 이들 산수화에서는 산의 형태 자체를 하나의 표현수단으로 삼고 있으며, 전통중국회화의 준법을 완전히 벗어난 새로운 질감표현을 시도하였다. 이 점에 대하여 화가 자신은 范寬의 준법 필치는 상당히 기교가 뛰어났으나 너무나 묘사적이며 倪瓚의 필치는 너무 단순하므로 이들을 종합하여 새로운 질감표현을 시도한다고 하였다.³⁸⁾

그의 1972년작 〈산수화#305〉(도 17)는 그 좋은 예이다. 산 전체를 약간 위에서 본 듯 멀리까지 보이며 갈 자처럼 뒤로 물러가는 산등성이의 기본적인 구성은 상당히 전통적인 平遠산수에서 유래한 것으로 특히 淸初의 八大山人의 〈산수화〉(도 18)를 연상시키기도 한다. 이 그림은 왕계천 자신의 소장품인 만큼 두 그림 구도상의 유사성이 실제로 가능하였을 것으로 생각된다. 그러나 王의 작품은 산의 괴량감이나 표현에서 전혀 새로운 모습을 보여주며 이는 아마도 그의 서양화기법 수련의 배경이 자연히 그 효력을 발생하는 것이라고 생각된다. 그는 종이를 구겨서 먹을 뿌리고 스폰지로 누르고 하는 등의 방식으로 반쯤은 우연의 효과를 이용하여 독특한 “필선”으로 바위, 나무등의 형태를 창출해 내었다고 하였다.³⁹⁾ 그러나 어디까지나 그 자신이 최종의 결과를 制御하는 상태에서 순수하고 자연스러운 소위 “蒼老”함을 가장 적절하게 표현한다고 하였다.

그는 또한 모든 산수화 작품의 화면에 年紀와 款牘이외의 아무런 다른 글씨를 쓰지 않고 순수하게 산의 형태, 질감, 색채등에만 의존한 현대적 모습의 화면을 구성하였다. 그러나 그가 지적했듯이 북송시대의 위대한 산수화들 역시 산 이외의 것들이 배제된 순수한 산수화이며⁴⁰⁾ 그런 의미에서 그는 중국의 고전적 산수화 전통으로의 歸依를 시도하고 있다.⁴¹⁾

1985년작인 〈산수화 888〉(도 19)은 북송시대 巨碑派 산수화의 정신을 가장 잘 살리면서도 20세기 抽象회화의 단순성을 반영시킨 그림이 아닐까 한다. 색채의 사용을 완전히 배제하고 먹 고유의

37) Silbergeld는 王季遷의 예술 활동을 다음의 네 시기로 나눈다 1) 傳統회화, 1932-64; 2) 傳統을 넘어서, 1964-72; 3) 圓熟期, 1972-80; 그리고 4) 圓熟을 넘어서, 1980- 현재. Silbergeld, 앞의 책.

38) Silbergeld, p.51.

39) Cahill, 앞의 책, p. 11.

40) Silbergeld, p. 55.

41) 실제로 范寬의 〈溪山行旅圖〉에는 범관 자신의 관서가 중경의 한 나무동치 위에 숨겨져 써 있으며 李唐의 〈萬壑松風圖〉(1124)에는 年紀와 관서가 멀리 보이는 바늘같이 가느다란 산봉우리 위에 적혀 있다.

색과 새로운 질감의 표현으로 단단한 바위덩어리를 이리저리 쌓아올린 구조로 모든 설명적인 요소를 제거해 버리고 산의 原初的인 형태만을 제시한 새로운 경지의 산수화이다. 아마도 그의 세계각지의 많은 여행에서 관찰할 수 있었던 實景을 토대로 그가 접할 수 있었던 많은 東西洋의 산수화들, 그리고 20세기 추상회화등을 종합해서 창출해낸 그의 胸中丘壑이라고 생각된다.

2) 方召麟(1914-)

여류화가 方召麟은 江蘇省 無錫 출신으로 1950년부터 홍콩에서 趙少昂(1905-)⁴²⁾에게 그림을 배운 후 1953년부터는 張大千에게도 師事했으며 미국, 영국, 홍콩 등지에 살며 활발한 전시활동을 해왔다. 그는 또한 1973년 이후 중국의 개방정책에 따라 상해, 북경, 남경, 무석 등지에서도 전시회를 갖기도 하였다. 초기에는 趙少昂의 영향으로 화조화를 많이 그렸으나 1963년 이후에는 가끔 墨花를 그릴뿐 거의 산수화로 一貫하고 있다.⁴³⁾ 그러나 그는 王季遷의 산수화와는 또 다른, 좀 동화적, 설명적 요소와 서예와의 배합, 그리고 자유로운 視覺的, 공간적 해석을 시도한 다양한 그림을 그렸다.

그의 1981년작인 〈磐石之固〉(Stonchenge no. 1)(도 20)는 영국의 유명한 신석기시대의 유적 Stonchenge를 묘사한 그림이다. 그는 이 작품 이외에도 이 유적의 인상을 포착한 여러점의 작품을 남겼다. 이 그림에서는 巨石(Stonchenge)의 神秘, 즉 원형으로 배열된 立石들 안쪽에 위치한 祭壇石의 동쪽에 있는 또 하나의 立石이 夏至날 日出時에 제단석에 그늘을 지우도록 正東向으로 배치되었다는 사실을 상기시키는 듯 立石들의 한 가운데에 해를 배치하였다. 題材 자체가 굵은 飛白筆致를 효과적으로 구사하기에 적절한 것이기도 하지만 그의 필력을 과시하기에 충분한 그림이다. 또한 그는 화면을 수평으로 나누어 畫題와 그림을 거의 같은 비중으로 다루었는데 이는 말할 것도 없이 〈繪因果經〉(도 21)과 같은 옛 불경그림에서 볼 수 있는 동양의 오랜 전통에서 유래한 것이다. 영국의 윌셔(Wiltshire) 들판에 우뚝 솟아있는 Stonchenge를 방문한 사람들은 누구나 약간 번진 듯한 해무리와 푸른 渲染이 그 지방의 습윤한 대기의 표현임을 곧 알 것이다.

위의 그림과는 전혀 다른, 좀 說話的이면서도 그의 다른 그림들과 공통점을 갖고 있는 작품은 1982년작 〈古運河〉(도 22)이다. 그의 다른 산수화에서 자주 나타나는 작은 인물들의 모습이 이 그림에서는 그의 고향 사람들이라는 사실이 화면의 상단에 반원형으로 쓰여진 화제에 의해 밝혀진다. 즉 그녀가 고향인 無錫에서 1982년 처음으로 개인전을 하게되어 친척, 친지들을 모두 반갑게 만나고 運河에서 배를 타보게 된 일을 기억하며 그 후 홍콩으로 돌아와 이 그림을 그렸다는 내용이다.⁴⁴⁾

운하를 가운데 두고 양쪽으로 대칭형으로 갈라진 뚝 위에 갖가지 생활상이 재미있게 펼쳐져

42) 趙少昂은 1937년에 廣州市立美術學院의, 원장직을 지낸 바 있으며 현재 홍콩에서 嶺南派의 전통을 이어가는 화가이다. 그에 관해서는 Mayching Kao 編, 앞의 책 중 Laurence C. S. Tam, "Lingnan School Painting," p. 128, 그리고 도 5.19 참조.

43) FANG ZHAOLING PORTFOLIO (方召麟 作品選) (Hong Kong Univ. Press, 1983), 年譜 참조.

있다. 운하위의 배들, 뚝 위의 집과 나무들, 이 모든것이 설명적인 동시에 생략적이며 鳥瞰과 側面視角이 혼합되어 나타나는 원시적 稚拙性이 농후한 작품이다. 그럼에도 불구하고 뚝이 형성하는 곡선과 畫題의 곡선과의 조화, 글씨와 그림간의 필치의 조화, 그리고 무엇보다도 視角的 統一性의 缺如에서 오는 미술사적 暗示, 즉 元代 趙孟頫의 〈鵲華秋色圖〉(도 23)나 吳鎮의 〈漁夫圖〉(도 24) 등 중국 繪畫史上的 古典의 작품들과 표현기법면에서의 유대관계는 이 작품의 전통성과 현대성을 동시에 나타내는 요소들이다.

3) 曾幼荷(1925-)

현재 하와이에서 활약하며 Betty Zeng Youhe Ecke라고 알려진 이 여류화가는 북경에서 12세부터 중국 전통화법의 철저한 교육을 받으며 자랐으나 후에 파리, 미국 등지에서 서양의 유명한 화가들과 직접 만날 기회를 많이 갖고 그들의 영향을 크게 받은 사람이다. 方召麟이 서예와 회화의 조화를 크게 중요시한 것과는 달리 그는 과거 중국미술의 여러가지 형태에서 가장 중국적이라고 생각되는 형태들의 精髓를 파악하여 재해석, 재구성한 독특한 그림들을 그렸다.⁴⁵⁾

그의 1958년작〈弘仁筆意山水圖〉(도 25)는 169.8×84.7cm나 되는 비교적 대작으로 먹, 채색, 그리고 콜라아지(collage)를 배합한 그림이다. 이 그림은 물론 淸初의 安徽派 화가 弘仁의 유명한 〈秋景山水圖〉(도 26)를 염두에 두고 그린 것이다. 弘仁의 이 그림은 曾여사가 늘 볼 수 있는 하와이의 Honolulu Academy of Art 에 소장되어 있다. 가늘고 섬세하면서도 힘있는 倪瓚 필치에 기초를 두고 黃山의 거대한 바위와 절벽, 그리고 소나무들을 주제로 그린 弘仁의 산수화가 이 그림에서는 완전히 다른 모습으로, 거의 반추상에 가깝도록 변화하였으면서도 그 특징이 그대로 살아있다는 느낌을 주도록 재해석되어 표현되었다. 弘仁 그림에서 첩첩이 겹쳐지며 구성된 바위의 형태가 이 그림에서는 얇은 종이의 포개짐과 약간의 먹색으로 가볍게 표현되었고 앙상한 소나무는 단지 검은 필선으로 생략적으로 그려졌다. 弘仁그림의 특징인 “투명한”바위의 느낌을 이와같이 대담하게 재구성한 것이다.

약간의 얼룩지며 갈라지는 듯한 질감표현은 그의 산수화〈늦은 여름〉(도 27)에도 나타나는데 그 자신의 설명에 의하면 중국에서는 예로부터 玉의 표면 질감의 특수성을 귀히 여겨 옥이라는 물질 자체에 準 宗教的 의미를 부여해왔으며 따라서 玉器를 제례용품으로 사용했고 그와 비슷한 질감이 南宋代 官窯 도자기의 氷裂(도 28) 현상에서도 고의적으로 재현된 것이라고 한다.⁴⁶⁾ 그는 이 그림에서 시간의 영원성의 상징인 양 이집트 Giza의 피라미드와 같은 삼각형 산 봉우리의 실루엣을 구성해놓고 그 아래에는 가느다란 짙은 선으로 옥기, 또는 도자기 표면의 여러가지 갈라지는

44) 余在故鄉無錫展覽作品 備受父老叔伯兄弟姊妹親戚故舊同學 熱誠歡迎 竝蒙當地首長 備遊艇邀作古運河之遊 返港之後 屢欲寫運河之印象 以紀其行. 日前 曾作素描 一幅 差覺不惡 茲再製此幀 稍加色彩 風味略有不同也. 八二年 召麟 이 화제의 간추린 英譯은 FANG ZHAOLING PORTFOLIO, 앞의 책, p. 60 참조

45) 曾幼荷가 자신의 作畫 태도나 東西洋미술에서 抽出한 자기 그림들의 형태를 설명한 글은 “Chinese Painting Overseas: A Personal Account of Chinese Painters Outside Chinese Society,” Kao, 앞의 책, pp. 224-243.

문양을 연상케하는 나무의 모습을 보여주고 있다.

그러나 曾여사의 이 두 그림에서는 동양적인 요소들 뿐만 아니라 스위스의 현대화가 Paul Klee (1879-1940)의 영향도 다분히 나타나는 것을 쉽게 알 수 있다. 예를 들면 Klee의 1938년 작 <Luzern 공원>(도 29)의 검은 선으로 거의 상징적 형태로 단순화되어 표현된 나무와 <弘仁筆意山水圖>의 나무모습은 그 표현 意匠에 다분히 공통점을 갖고 있다. 물론 曾幼荷 자신도 지적했듯이 서양의 많은 현대화가들이 동양화의 표현기법이나 형태의 영향을 많이 반영하고 있는 것도 사실이다.⁴⁷⁾ 여기서 구체적으로 생각할 수 있는 공통의 뿌리는 물론 藏鋒으로 일관하는 篆書體서예의 筆劃이다. 즉 Klee와 같이 동양미술의 영향을 받은 서양회화의 영향이 다시 동양화에 반영되는 현상으로 볼 수 있다. 또한 曾幼荷의 두 그림에서 나타나는 겹쳐지는 투명한 색채면들은 Klee의 1929년작 <바다 풍경>(도 30)등 다수의 작품에서 나타나는 기법이다.⁴⁸⁾ 그러므로 曾幼荷와 Klee와의 상호 영향관계는 20세기에 들어와 활발해진 東西文化 교류의 산물로 미술에 나타나는 필연적인 현상으로 보아야 할 것이다.

하와이 대학에서 오랫동안 중국미술사 강의를 해온 曾幼荷는 결국 전통 중국회화나 도자기, 옥기등 다양한 과거의 예술품이 지닌 문화적 배경과 정신, 그리고 형태의 특성을 잘 이해하고 자신의 내면세계에서 체질화한 뒤 이들을 자신의 고유한 현대적 미술교육 배경에서 나올 수 있는 예술형태와 종합하여 전통과 현대가 혼연일체가 된 새로운 그림을 창출하기에 이른 것이다.

V. 맺는 말

이상에서는 19세기 말기부터 20세기 초기 사이에 태어나 전통 중국회화 수업을 받고 20세기의 여러가지 서양미술의 조류에 부딪히면서도 전통을 버리지 않고 오히려 이를 긍정적으로 활용한 몇몇 화가들의 산수화를 살펴 보았다. 이들은 어떻게 보면 전통, 즉 과거의 중국 문화, 중국회화 양식, 그리고 美感의 표현 방식에 아직도 크게 의존하면서 부분적으로 의식, 무의식적으로 외부-이 경우에는 서양미술-문화의 조류를 수용하여 전통을 재해석, 재구성하여 표현했다고도 볼 수 있다. 그러므로 제 II章에서 다룬 화가들은 “전통성”의 유지에 역점을 둔 사람들이라고 쉽게 말할 수 있으나 실제로 제 III章과 제 IV章에서 다룬 화가들은 정도의 차이는 있으나 근본적으로는 전통을 유지하면서 한편으로는 새로운 요소들을 받아들여 “현대성”을 보여준 사람들이다. 다만 관점의 차이는 있겠으나 제 IV章의 화가들은 “현대성” 쪽으로 더 기울어 있는 사람들이라고 생각된다. 이들은 또한 모두 중국대륙을 떠나 서구 문물에 좀더 직접적으로 좀더 오랜 기간동안 접하고 그 안에서 생활하였다는 공통점을 갖고 있다. 즉 실제적으로나 이념적으로나 근본적으로 다른 종류의 표현상

46) Kao, 앞의 책, p. 238.

47) Kao, 앞의 책, p. 227 ff. 이 글에서 曾幼荷는 Klee의 1920년작 <Clouds over Bor> 중 구름묘사에 있어서 수묵기법의 영향을 지적하였다.

자유를 누린 사람들이다. 아마도 이점이 이들로 하여금 전통 안에서도 좀 더 과감하게 새로운 것을 추구할 수 있는 여건을 마련해 주었을 것이다.

물론 이들이 산수화 이외의 그림도 그렸지만 대부분의 화가들이 산수화를 주로 그렸다는 사실은 實景이건 아니건 산수화라는 테마 자체가 아직도 중국회화에서 단연 지배적인 위치를 차지하고 있음을 말해준다. 바꾸어 말한다면 산수화는 그 만큼 시대를 초월하는 영원성을 지녔으며 그 형태 자체에 그 만큼 무한한 표현 가능성을 內包하고 있다고 하겠다. 이들은 이와같은 산수화의 표현 가능성을 미술사적 전통과 더불어 현대적으로 발전시킨 사람들이라고 생각된다. 具象이면서도 구태여 설명적일 필요가 없고 또 현대회화라고 해서 구태여 완전 抽象일 필요가 없는 山水라는 독특한 題材가 아마도 이들 화가들로 하여금 좀 더 무리없이 전통을 유지하는 가운데 현대성을 표현할 수 있는 길을 열어 주었으리라고 생각된다.

그런 의미에서 한국이나 일본등 東洋文化圈內에서 紙筆墨을 기본 재료로 사용하는 모든 화가들에게도 이와 같은 상황은 똑같이 적용되리라고 생각한다. 갈수록 좁아지는 세계에서 동양화라는 공통점과 각 화가가 처한 환경적, 개인적 요인들의 특수성이라는 變數와의 상호작용이 어떠한 그림을 낳게 하는가 하는 문제가 세계미술의 큰 조류에서 각 지역 또는 개인의 특성을 결정지워주는 關鍵들일 것이다.

만년에는 산수화만을 그린 王季遷은 그의 산수화에 관하여 다음과 같이 말하였다. “나는 實景에서 어떤 요소들을 빌려서 그들과 내 자신의 意思를 배합하여 산수화를 그린다. 그러나 우리는 ‘美’라는 개념자체를 자연으로부터 얻었으니 어찌 자연을 능가할 수 있겠는가?”⁴⁸⁾ 실제로 그의 산수화들은 인간이 자연으로부터 받을 수 있는 아름다움을 독특한 형태로 표현한 것이기는 하지만 동시에 현재 그의 시대적, 그리고 공간적 위치를 그대로 보여주는 산물로서 현대 중국회화의 좌표를 나타내주는 그림이라고 하겠다.

48) PAUL KLEE: Das Werk der Jahre 1919-1933 Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik (Museen der Stadt, Köln: 1979 중 원색 도판 69, 179등 참조. Paul Klee의 비교작품 선정에 도움을 준 정영목 교수에게 감사드린다.

49) Silbergeld, 앞의 책, p. 54.



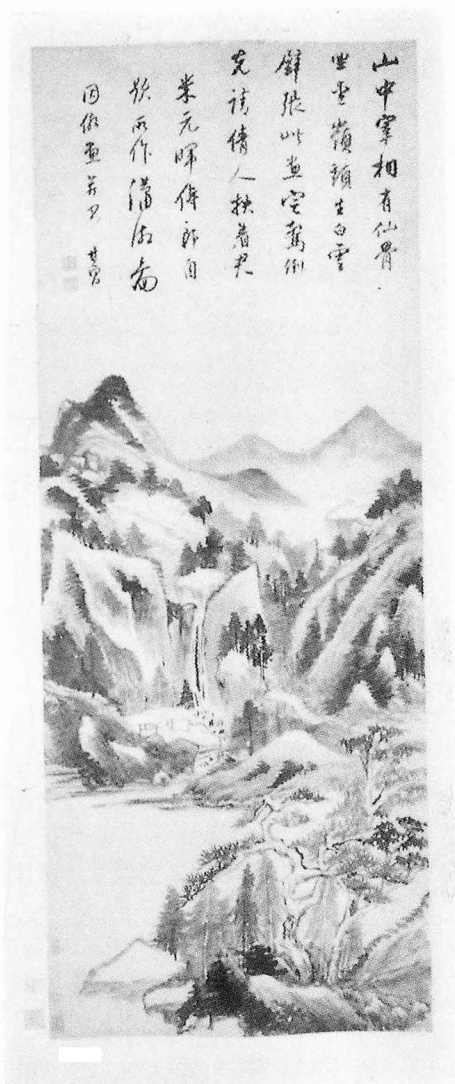
〈圖 1〉石濤(1641- 1707),「萬點圖」,部分,紙本水墨淡彩



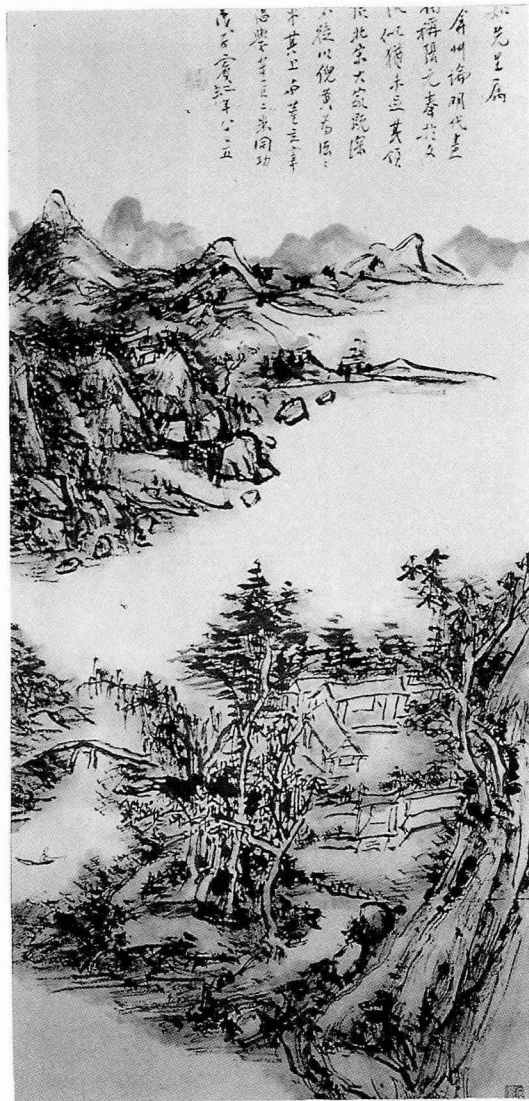
〈圖 2〉徐渭(1521-1593),「墨花」,部分,紙本水墨



〈圖 3〉黃賓虹，「秋江圖」，水墨淡彩，112.5×38cm



〈圖 4〉董其昌(1555-1636)，「倣米友仁山水圖」，紙本水墨



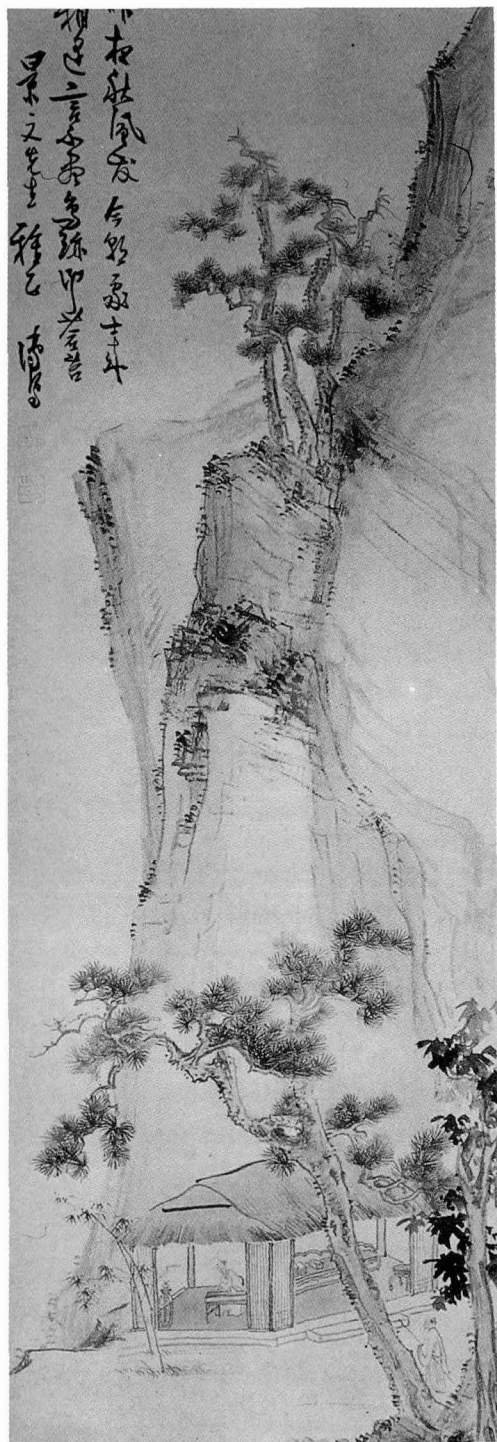
〈圖 6〉黃賓虹，「山水畫」，1948，紙本水墨淡彩，96.1×40cm



〈圖 5〉龔賢(1599-1689)，「千巖萬壑圖」，紙本水墨，62×101cm



〈圖 7〉黃賓虹，「東南山水畫冊」，1948，紙本水墨淡彩，24.6×16cm



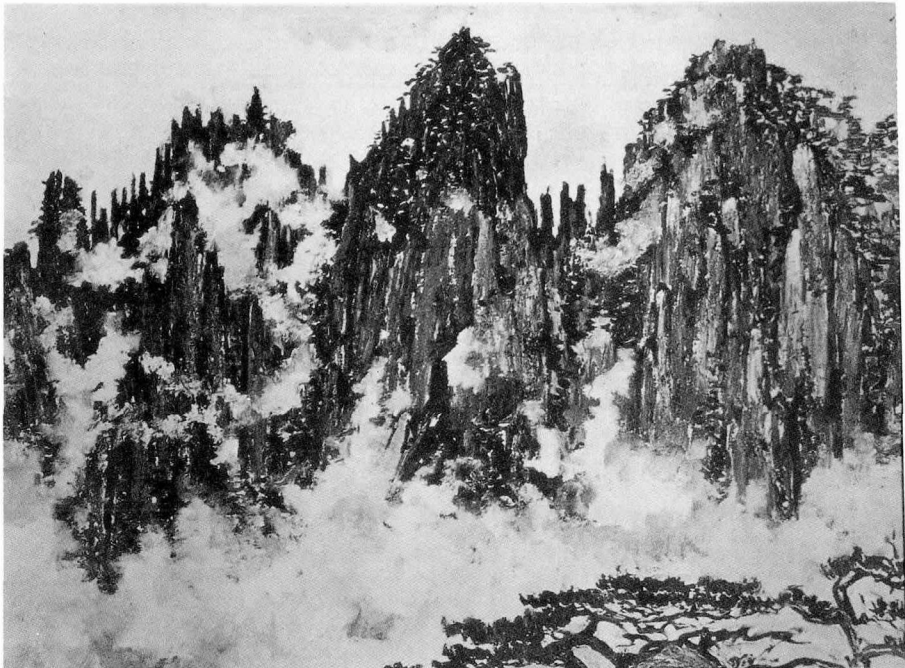
〈圖 8〉溥儒，「秋日訪友圖」，紙本水墨淡彩，100.9×33.0cm



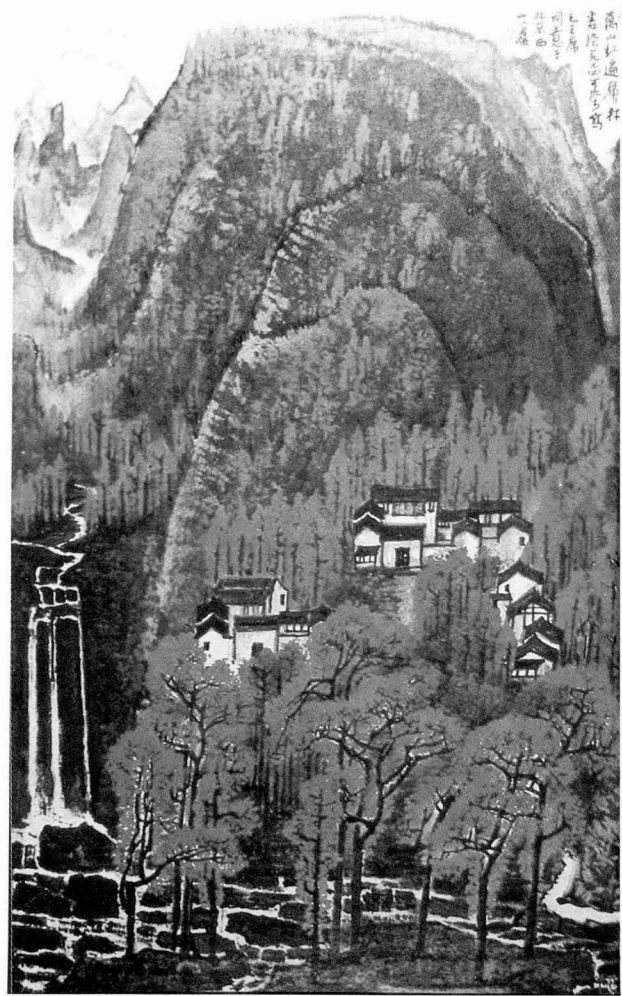
〈圖 9〉溥儒，「山居圖」，紙本水墨淡彩，32.40×31.76cm



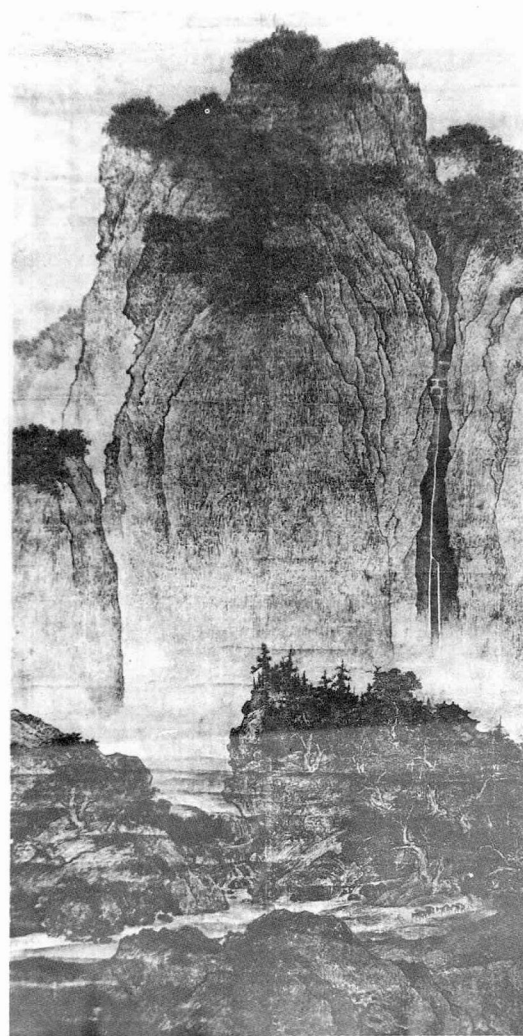
〈圖 10〉劉海栗, 「눈부신 아침해」, 1980, 紙本水墨 彩色, 83×123cm



〈圖 11〉劉海栗, 「黃山」, 1954, 캔버스에 油彩, 73×60cm



〈圖 12〉李可染,「萬山紅遍」, 1964, 紙本水墨, 彩色



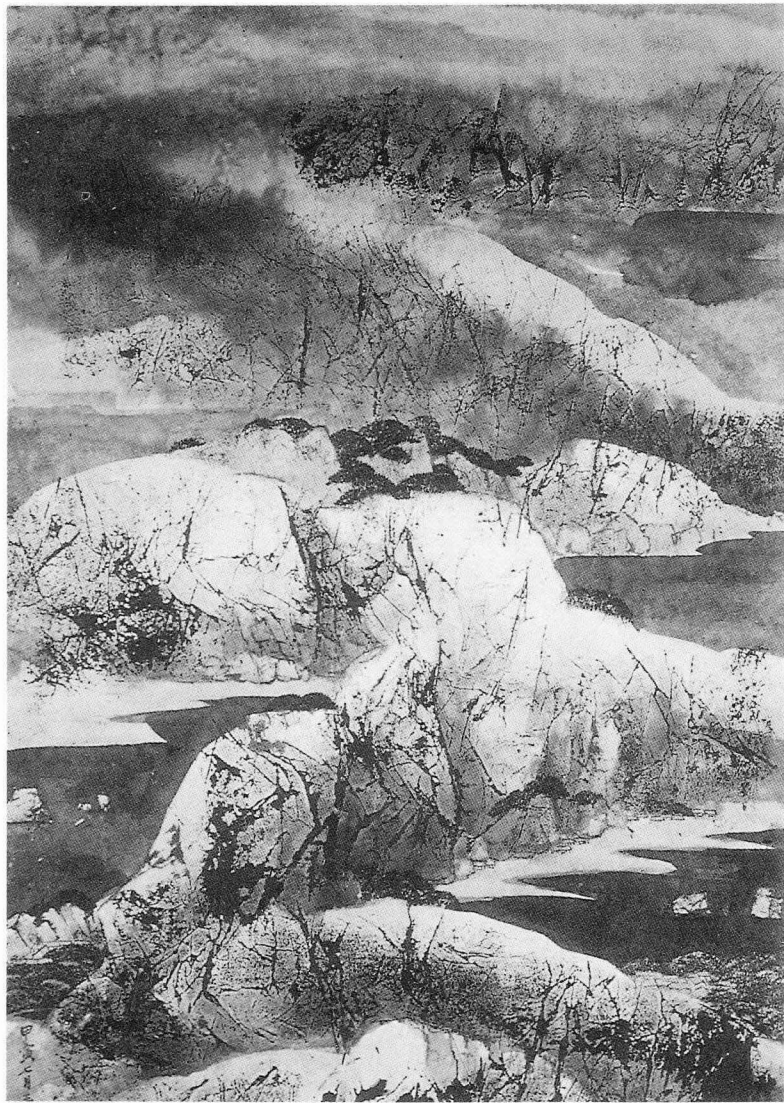
〈圖 13〉范寬,「溪山行旅圖」, c. 1,000, 紙本水墨, 154.9×74.3cm



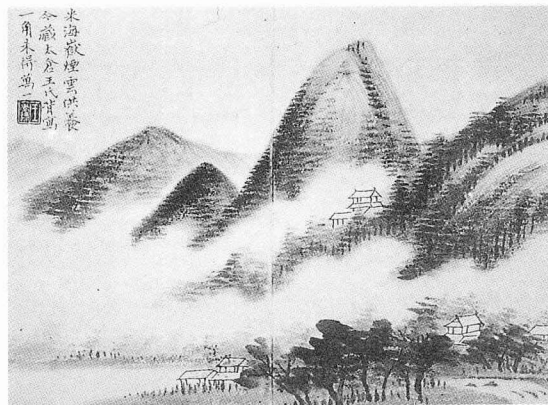
〈圖 14〉李可染,「離江山水天下無」,紙本水墨



〈圖 15〉桂林 離江 實景사진



〈圖 17〉王季遷，山水畫 #305，1974，紙本水墨，彩色，90×61cm



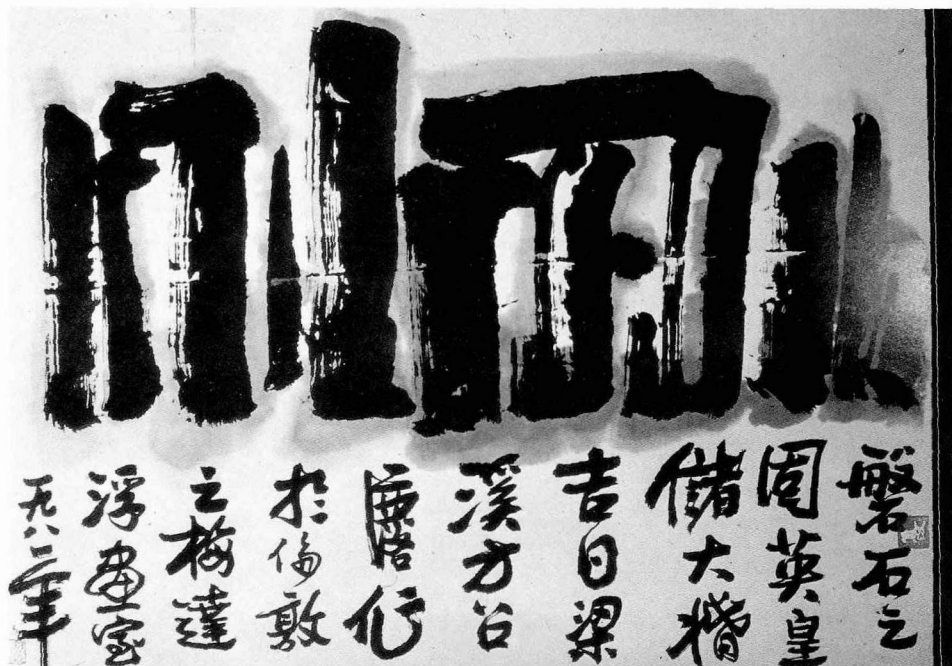
〈圖 16〉王季遷，「米家山水圖」，1932，紙本水墨，15.5×23cm



〈圖 18〉朱耷(1626-1705)，「山水畫」，
紙本水墨淡彩 177×93cm



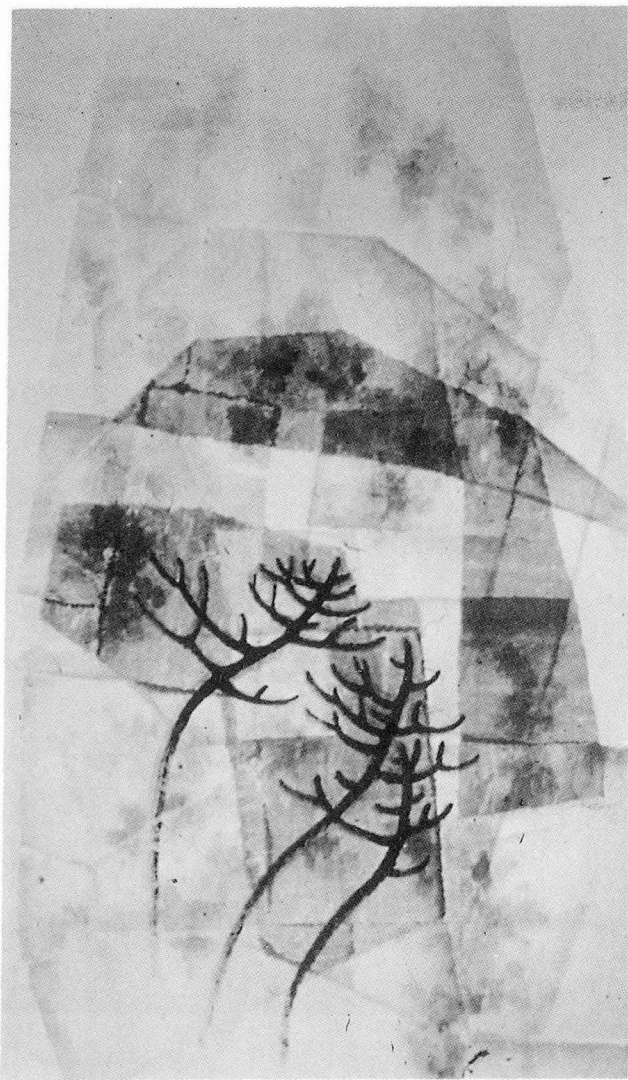
〈圖 19〉王季遷,「山水畫 # 888」, 紙本水墨, 彩色, 97.2×63.5cm



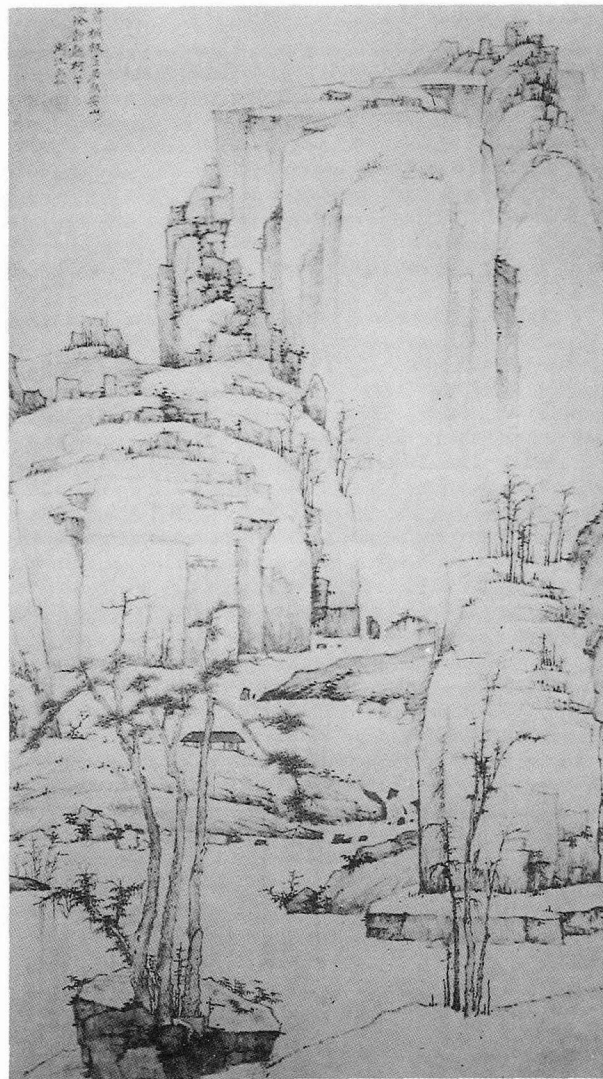
〈圖 20〉方召麟,「盤石之固」, 1981, 紙本水墨淡彩, 76×84cm



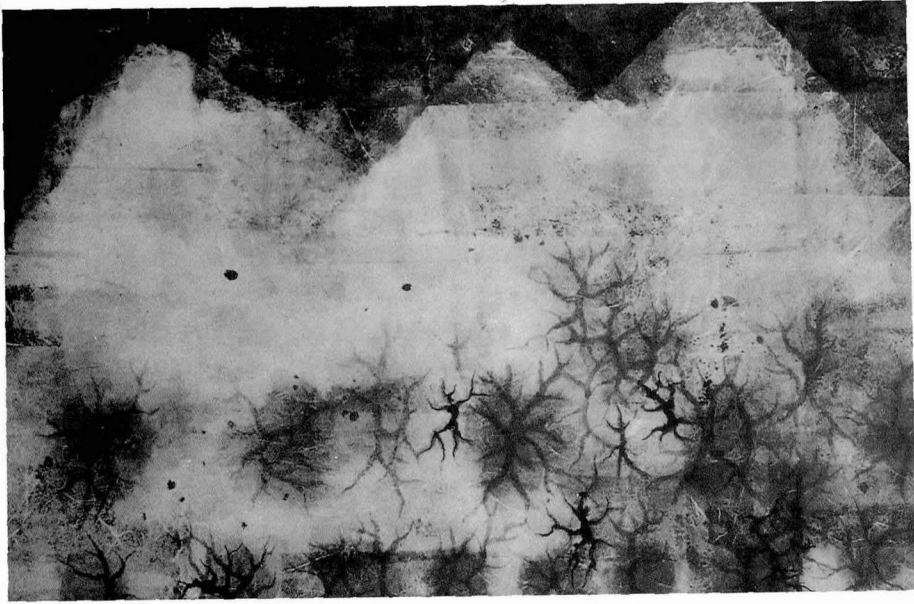
〈圖 21〉「繪因果經」, 부분, 나라(奈良)시대 8세기 중엽, 紙本彩色, 高 26.5cm



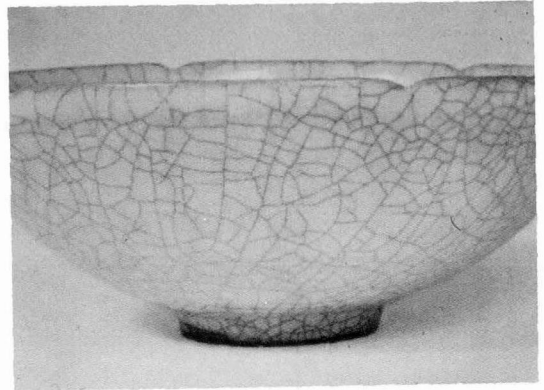
〈圖 25〉曾幼荷,「弘仁筆意山水」,1958,紙本水墨淡彩
콜라아지, 169.8×84.7cm



〈圖 26〉弘仁(1610-1664),「秋景山水圖」,
紙本水墨, 122×62.9cm



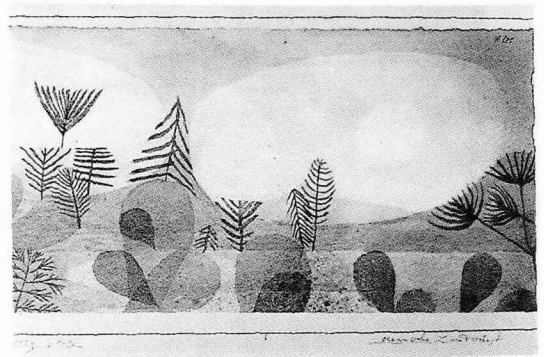
〈圖 27〉 曾幼荷, 「늦은 여름」, 1960,
紙本水墨淡彩



〈圖 28〉 青磁대접, 官窯, 南宋시대



〈圖 29〉 Paul Klee, 「Luzern 공원」, 1938, 油畫,
101×71cm



〈圖 30〉 Paul Klee, 「바다풍경」, 1929, 水彩畫,
15.5×31cm