

이케노 타이가(池大雅, 1723-1776)의 문인화에 대한 이해와 실제*

박 윤 희**

- I. 머리말
- II. 池大雅의 생애와 교육
- III. 화보를 통한 문인화의 학습
- IV. 중국 전래 화적의 영향
- V. 고법의 해석과 새로운 창작
- VI. 맺음말

I. 머리말

일본의 文人畫, 즉 南畫는 중국에서 전래된 明·清代의 문인화풍을 받아들여 성립된 화풍을 말한다.¹ 남화가들 중에서도 18세기 중반에 활약한 이케노 타이가(池大雅, 1723-1776)

* 본 논문은 필자의 석사학위논문인 「池大雅의 중국화에 대한 이해와 실제」(홍익대학교 대학원 미술사학과, 2005)를 수정·보완하여 정리한 것이다.

** 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사졸업

¹ 南畫라는 용어는 화풍과 화가의 신분에 있어서 중국 南宗畫와의 차이를 인정하고자 사용한 의도가 강하다. 幕末의 『鐵翁畫談』에서 처음 쓰이기 시작했고 이후 일본 南畫史를 연구하는 학자들에 의해 적극적으로 사용되어 왔다. 그러나 최근 들어 일본 미술사학계에서는 南畫라는 용어에 반대하는 의견이 주를 이루고 있다. 明代 이후부

는 일본식 문인화풍을 개척한 업적으로 그 위상이 매우 높다. 실제 타이가의 회화는 중국화에서는 볼 수 없는 독특한 풍격을 지녔다. 청년기부터 畫師로서 명성을 높일 수 있게 한 指頭 畫는 탈속적인 성격과 분방함에서 비롯된 것이며, 많은 여행을 하면서 얻은 경험은 그의 회화표현에 신선함을 더했다. 더욱이 화풍의 영역이 매우 넓어서 南宗文人畫에서부터 金碧의 청록산수화까지 다양하게 구사했으며, 室町시대의 수묵화로부터 俵屋宗達, 尾形光琳 등 일본 전대 화가들의 화법을 적절히 동원하기도 했다.

南畫史에 대한 연구는 비단 일본뿐만 아니라, 1970년대부터 구미 학자들의 관심의 대상이 되어 꾸준한 연구가 있어 왔다. 근래에 들어서는 우리나라 학자들에 의해서 조선 후기 화단과 일본 남화 화단의 친연성을 타진하는 논의가 진행되었다.² 동아시아에서 공유하고 있는 문인화라는 장르가 조선 후기 화단과 일본 에도시대 남화 화단에서 받아들여지는 과정에 공통적 요소가 많기 때문이다.

이에 본 논고에서는 남화가의 대표 격인 이케노 타이가의 작품세계를 통해 문인화의 개념과 양식이 일본 근세 화단에 수용되는 과정에 대해 살펴보고자 한다. 창의성이 돋보이는 타이가의 화풍은 실은 새로이 전래된 문인화법을 꾸준히 연마하는 과정에서 완성되었기 때문이다. 따라서 본고에서는 그가 화보와 전래화적 등에서 문인화의 개념과 화법을 받아들이는 과정에 대해 집중적으로 고찰해 보고자 한다. 타이가의 문인화 수련과정에 대한 근원적인 접근은 그의 화풍 형성의 과정뿐만 아니라 창의성을 새롭게 조명하는 계기가 될 것이다.

터 중국 본토에서도 文人畫의 개념이 신분과 양식으로 구분지을 수 없는 모순이 있었으며, 이러한 흐름을 받아들인 일본의 文人畫를 굳이 형식에 얽매어 '南畫'라는 용어로 구별지을 필요가 없다는 견해에서이다. 즉 문인, 비문인의 신분의 구분보다는 작가의 자아의식과 작화이념을 중요시해야 한다는 입장이다. 이러한 측면에서 본고에서는 굳이 용어의 의미에 크게 구애받지 않고, 南畫와 文人畫를 때때로 혼용해서 쓰고자 한다.

² 가장 이른 연구는 洪善杓의 석사논문 「17·18세기 韓·日間 繪畫交涉研究」(弘益大學校 大學院 美術史學科, 1979)로서 일본에 파견된 통신사 수행화원들의 회화활동이 祇園南海, 池大雅, 浦上玉堂 등의 南畫家들의 회화에 미쳤을 양상에 대해서 검토했다. 韓正熙가 「17·18세기 동아시아에서 實景山水畫의 성행과 의미」, 『미술사학연구』 237(한국미술사학회, 2003), 「한·중·일 3국의 방고회화 비교론」, 『미술사의 정립과 확산』(사회평론, 2006)의 두 논문에서 한·중·일 삼국의 문인화 발달에 기여한 實景山水畫와 倣古繪畫이 성격에 대해 각각 논하면서 池大雅의 實景圖와 倣作畫에 주목하였다. 朴銀順은 「謙齋 鄭燭과 池大雅의 眞景山水畫比較研究」, 『미술사연구』 17(미술사연구회, 2003)를 통해 진경산수를 즐겨 그린 한·일의 두 대가 鄭燭과 池大雅를 비교 분석하면서 양국 회화의 교섭양상에 대한 논의를 제기했다. 최근의 연구로는 金榮男, 「木村蒹葭堂(1736-1802)의 繪畫研究: 18世紀 大阪畫壇의 朝·清 繪畫交流를 중심으로」(고려대학교 대학원 석사학위논문, 2005)이 있다.

II. 池大雅의 생애와 교유

이케노 타이기는 1723년(享保 8) 京都의 町人 집안에서 태어나 南畫家로서의 한평생을 보냈으며 1776년 4월 13일에 54세의 일기로 생을 마감했다. 타이기는 15세 때 생업을 위해 시작한 부채가게에서 대중에게 인기를 끌었던 大和繪나 琳派의 町繪 대신에, 중국에서 전래된 畫譜를 기초로 문인화풍의 산수화를 그렸다. 당시로는 이색적이었던 문인화풍을 선택했다는 사실은 그 수요층이 점차 증가했음을 반영한다. 이는 江戸 幕府시대 중기부터 漢學의 隆盛에 따른 중국 문인문화 애호의 풍조가 널리 확산되었기 때문이다.

일본 계급사회에는 文人이라는 계층이 존재하지 않았지만, 漢學을 익히고 詩·書·畫·篆刻 등의 중국적 취미를 즐기던 漢學派 인사들이 점차 늘었고, 타이기는 이들과 교류하면서 문인화가로서의 소양을 기를 수 있었다. 초년기의 타이기가 京都 宇治의 黃檗山 萬福寺에 올라가 여러 승려 앞에서 글씨를 써 보이고, 천하의 신동이라고 칭찬받은 사실은 너무나 유명하다.³ 黃檗宗은 일본 3대 禪宗 종파의 하나로서, 중국 明末清初의 선승 隱元隆琦(1592-1673)가 1654년 福建省의 萬福寺에서 다수의 승려들을 이끌고 도일한 결과 새롭게 창립된 종단이며, 이들 도래승의 귀화를 계기로 중국의 明清문화가 일본에 직접적으로 전수된 것을 黃檗文化라고 부른다. 타이기는 평생 黃檗과의 인연을 지속했는데, 伊勢의 法泉寺 승려 悟心元明(1711-1780)를 비롯해 大鵬正鯤, 賣茶翁, 竺庵淨印, 鶴亭, 終南 등 많은 승려들과 친분이 있었다. 특히 중국문화의 생생한 寶庫인 萬福寺에서 중국화를 감상할 기회를 얻는 등 그의 주변에는 중국 동경의 문화적 취향을 충족시킬 조건들이 조성되어 있었다.⁴

젊은 시절 그의 재능을 인정한 야나기사와 키엔(柳澤淇園, 1704-1758)과의 인연은 일찍부터 화명을 높이는 데 결정적인 역할을 했다. 詩書는 물론 佛典, 醫藥, 音律, 篆刻 등 16가지의 기예를 두루 갖췄던 키엔은 중국 화론에 대한 이해가 깊었다. 지위고하를 막론하고 사람 사귀기를 좋아했던 키엔을 통해 1748년(延享 5) 5월, 26세의 타이기는 本國寺에서 열린 조선통신사와의 詩文唱和에 동석했으며⁵, 같은 해 하토리 난가쿠(腹部南郭, 1683-1759)

³ 「己酉小春月來小神童書大字作偈賀贈」, 『臬堂禪師語錄』, “七歲神童書大張 筆長身短妙相當 幼齡愛爾能如此 可比禹偁曾作章.”

⁴ 人見少華, 「黃檗宗と大雅」 1-5, 『南畫研究』 1卷 1號·5-8號(中央公論美術出版, 1957) 참조.

⁵ 타이가와 조선문객들과의 만남은 42세인 1764년 조선 通信使의 大阪 방문 때 재성사된다. 통신사의 서기였던 成大中(1732-1812)의 『日本錄』에는 타이가의 지인인 韓天壽와 菴葭堂 등을 만났다는 기록이 전하는데, 그도 이 기

와 노로 겐조(野呂元丈, 1693-1761) 등 한학과 문사들을 소개받았다. 28세 되는 1750년에는 紀州에서 일본 南畵의 선구자인 75세의 기온 낭카이(祇園南海, 1676-1751)를 만났다. 『先哲叢談』(1816)에는 두 사람의 만남을 기록하면서 낭카이가 타이가에게 士夫畵를 그릴 것을 권했다고 전한다.⁶ 엘리트였던 낭카이가 청년 타이가가 지닌 탈속적인 품성과 재능을 알아 보고 文人畵에 매진할 것을 독려한 사실은 일본 南畵史의 계보를 만들었다는 점에서 큰 의의가 있다.

타이가가 선배 화가들을 통해 文人畵家로서의 긍지를 찾았다면, 평생토록 그와 뜻을 같이하고 지지해준 친구들이 있었다. 대표적인 인물이 코후요(高芙蓉, 1722-1784)와 간텐주(韓天壽, 1727-1792)인데, 두 사람과는 ‘三岳道者’의 호를 함께 나눌 만큼 막역한 사이였다. 중국문화에 대한 동경이 남달라 고서화에 대한 尙古취미를 공유했던 세 사람은 1760년 6월 京都를 출발하여 약 2개월에 걸쳐 白山, 立山, 淺間山, 富士山에 오르는 대장정의 여행을 떠났다. 산천 유력을 통해 생생한 실경을 그림에 담고자 했던 태도는 17-18세기 동아시아 화단의 공통된 경향으로, 일본의 眞景圖는 타이가에 이르러 본격화되었다는 평을 받는다. 이때의 기행은 그의 작품 전체에 영향을 미쳤을 만큼 의의가 크다고 할 수 있다.

그 밖에 교류가 깊었던 문사들로 浪華(오늘날의 오사카)의 고증학자 호소가이 한사이(細合半齋, 1727-1803)와 수장가 기무라 겐카도(木村兼葎堂, 1736-1802)를 비롯하여, 미나가와 키엔(皆川淇園, 1734-1807), 清田儋叟, 村瀬栲亭, 柴野栗山, 菅茶山, 上田秋成 등이 있다. 이들 諸家의 문집에는 타이가에 관한 일화와 함께 그의 인간상과 화풍을 평가해 놓은 글들을 찾아볼 수 있다.⁷ 타이가는 교토는 물론 관서지방의 여러 인사들과 문아의 교류를 나누며 당대의 문인화단을 주도해 나갈 수 있었던 것이다.

생전에 이미 화가로서의 명성이 자자했던 타이가가 일본 문인화의 대성자로서 평가받게 된 것은 제자인 쿠와야마 교쿠슈(桑山玉洲, 1746-1799)의 『繪事鄙言』(1799)을 기점으로 한다. 『繪事鄙言』에서 일본 文人畵의 독자적 이론을 정립한 교쿠슈는 다음과 같이 논했다.

회를 놓치지 않았으리라 생각된다. 통신사 수행화원이었던 金有聲(1725-?)에게 신묘한 화법에 대한 감상과 후지산을 그리는 법을 묻는 편지를 건넨 것이 현재까지 전한다.

⁶ 原念齋, 『先哲叢談』 卷6 祇園南海 項, “南海又善丹青 舊儲宋沈氏無名畫譜 是時池貸成志畫 南海謂曰 子學畫當學士夫畫 乃貽無名畫譜 貸成喜撰之 愛慕之余 自改其名稱無名 貸成沒之後 此譜轉落木村兼葎堂云.”

⁷ 皆川淇園의 『淇園文集後篇』, 清田儋叟의 『孔雀樓筆記』, 村瀬栲亭의 『栲亭三稿』, 柴野栗山の 『栗山文集』, 菅茶山の 『黃葉夕陽村舍集』 등에는 타이가와 관련된 일화와 그의 작품에 대한 감상이 실려 있다. 반면 國學者 上田秋成의 『胆大小心錄』은 주변의 문인과 학자들을 신랄하게 비판한 수상록으로서 秋成은 이례적으로 타이가를 교양을 갖추지 못한 畫師로서 묘사하기도 했다.

祇南海, 柳淇園 등의 戲墨은 本朝에서 南宗의 발단이라고 할 수 있다.

근세에 彭城百川 및 大雅堂이 나와 南宗이大成했다.

大雅는 보통 海内の 절경을 遊歷하여 幽趣를 찾았다고 한다.

따라서 富士, 淺間, 白山, 立山, 熊野 등의 경치를 그린 것이 모두 뜻밖의 奇態가 있었다.

진실로 大雅가 나오고서부터 本朝의 名山, 大澤의 진면목이 살아났다고 말할 수 있다.⁸

이후 나카바야시 씨쿠도(中村竹洞, 1776-1853)는 『畫道金剛杵』(1802)에서 日本 古今의 畫人을 평가하며, 上上品으로는 유일하게 室町 初期의 화승인 明兆를 꼽았고, 上中品으로 셋슈(雪舟, 1420-?)와 가노 탄유(狩野探幽, 1602-1674) 그리고 타이가를 들었다.⁹ 또한 그가 동시대의 남화가 요사부손(與謝蕪村, 1716-1783)에 비해 高遠하고 막힘 없는 畫趣를 얻었다고 평했다. 이는 俳諧風이 가미되어 일본적 색채가 강했던 부손보다 남종문인화의 고법을 기본으로 한 타이가의 작화태도를 높이 샀기 때문이다. 타노무라 씨쿠텐(田能村竹田, 1777-1835)의 『山中入饒舌』(1834) 역시 타이가와 부손의 필법을 비교하면서 모두 고법에서 출발했으나 화풍상의 차이에 있어 타이가 쪽이 문인화의 정통화법에 가깝다고 보았다.¹⁰ 후대 화가들이 타이가를 높이 평가한 바로 이러한 점들은 그가 평생토록 지향하고자 했던 회화관과 상통한다고 볼 수 있다. 타이가가 문인화의 기법을 익혀서 자신의 양식으로 만들어간 과정에 대해 본격적으로 살펴보면 그 명성의 근거를 이해할 수 있다.

III. 화보를 통한 문인화의 학습

중국 明·清代에 간행된 화보가 일본 문인화의 성행에 큰 계기가 되었음은 익히 알려진 사실이다. 화법과 화론 및 그림의 삽도 등을 실은 화보류는 중국화를 배우는 이들에게 교과서 역할을 했다.¹¹ 타이가 역시 화보를 통해 문인화의 이념과 기법을 체득했으며, 그가 삽도의 소

⁸ 桑山玉洲, 『繪事鄙言』, “祇南海, 柳淇園ナトノ戲墨ハ本朝ニテ南宗ノ發端ナルベシ. 近世彭百川及ビ大雅堂出テ南宗大成ス. 大雅ハ普ク海内ノ絶境ニ遊歷シ, 幽趣ヲ探ナト云フ. 故ニ富士, 淺間, 白山, 立山, 熊野等ノ景ヲ造ルモノ皆意外ノ奇態アリ. 信ニ大雅出テヨリ 本朝ノ名山, 大澤ノ眞面目ヲ生ジタリト云フベシ.”

⁹ 『畫道金剛杵』의 ‘古今畫人品評’의 내용은 山内長三, 『日本南畫史』(瑠璃書房, 1981), pp.372-373 참조.

¹⁰ 田能村竹田, 『山中入饒舌』, “大雅正而不謬 春星謬而不正 然均是一代作羈之好適手.”

¹¹ 明·清代에 간행된 중국화보 가운데 일본화단에 미친 영향이 큰 것으로 『圖繪宗彝』, 『顧氏畫譜』, 『八種畫譜』,



도 1 池大雅,
〈秋江釣舟圖〉,
지본담채,
개인소장
도 2 『唐解元古今畫譜』
中 第18圖

재를 채택한 사례들은 이미 선행 연구들에서 여러 차례 지적된 바 있다.¹² 따라서 본고에서는 회화교본 또는 이론서의 역할을 특특히 했을 『唐詩畫譜』, 『顧氏畫譜』, 『芥子園畫傳』을 중심으로 단순한 응용보다는 화보를 통해 무엇을 수련했는지 그 의의에 대해 고찰하고자 한다. 아울러 진위 여부에 대해 논란이 많은 《太平山水圖》 소장설과 의미에 대해서도 짚어보겠다.

1. 『唐詩畫譜』

타이가의 일대기를 엿볼 수 있는 중요한 사료인 『池大雅家譜』와 「大雅堂年譜」에는 그가 唐畫를 그려 팔았으며, 『八種畫譜』를 주로 倣했다고 기록해 놓았다. 화보의 도안을 그대로 참고한 예는 『八種畫譜』 중 『唐解元古今畫譜』의 삽도를 참고한 〈秋江釣舟圖〉 등 다수가 있

『十竹齋書畫譜』, 《太平山水圖》, 『芥子園畫傳』 등이 거론된다.

¹² 타이가의 작품에 보이는 畫譜의 영향을 다룬 연구는 다음과 같다. 武田光一, 「池大雅と八種畫譜」, 『藝術分類の様態と原理』(多賀出版, 1989); 同著, 「池大雅における畫譜による制作」, 『美術研究』 348(東京國立文化財研究所, 1990); 町田市立國際版畫美術館編, 『近世日本繪畫と畫譜·繪手本展』(町田市立國際版畫美術館, 1990).

다도1, 2. 원래 『八種畫譜』는 총서명이 아니라 중국 明末에 간행된 『唐詩五言畫譜』, 『唐詩六言畫譜』, 『唐詩七言畫譜』, 『梅竹蘭菊畫譜』, 『木本花鳥譜』, 『草木花時譜』, 『唐解元古今畫譜』, 『張白雲選名公扇譜』의 여덟 종류의 화보를 집성해서 부른 명칭이다. 이들 화보는 1672년(寬文12)에 일본에서 첫 번각이 이루어졌고, 1710년(寶永7)에 중각판이 간행되었을 만큼 그 전래 시기가 비교적 일렀다. 『八種畫譜』 가운데서도 『唐詩畫譜』 3권은 단순한 회화교본서와 달리 시를 시각적으로 도해한 그림과 글씨가 쌍쪽을 이루는 詩書畫 三絶의 전형이라 할 수 있다.

어려서부터 이 화보를 접했던 타이가는 그림뿐만 아니라 唐詩를 탐독했으리라 사료된다. 또 각 권의 서문에 王迪吉, 程涓, 林之盛이 역설한 唐詩의 회화성과 ‘詩中有畫’, ‘詩書畫 三絶’의 개념에 대해서 익혔을 것이다. 그는 평생토록 王維와 李白, 杜甫, 杜牧의 주옥같은 唐詩를 소재로 많은 詩意圖를 그렸을 뿐 아니라 66개의 자작시를 남길 만큼 詩作에도 능했다. 따라서 『唐詩畫譜』는 그림의 소재만을 참고한 手本이라기보다 唐詩에 대한 감흥과 함께 문인화를 제작하는 밑거름이 되었으리라 본다. 자작시 대부분이 그림 속 題畫詩의 형태로 전하는 점으로 보아 그가 진정한 문인화가로서 시화일치의 경지를 구현하고자 했음을 알 수 있다.

다수의 시의도를 제작한 배경에는 當代의 문화사조와도 깊은 관련이 있다. 이는 明代 후기에 文徵明을 비롯한 吳門畫派 화가들 사이에 詩意圖 제작이 활발했던 것과 조선 후기에 문인화의 소재로 唐詩가 애호되었던 현상과 일맥상통한다.¹³ 에도 중기에 들어서면 護園學派의 시인들이 唐詩에 관한 저술을 다양하게 펴냈는데, 타이가와 친분이 깊었던 大典顯常가 『唐詩集註』(1774)와 『唐詩解頤』(1776) 두 권을 펴냈고, 芥川丹丘는 문집 『丹丘詩話』(1751)에 唐詩의 평언을 실었으며, 皆川淇園은 『唐詩通解』를 남기기도 했다.¹⁴ 唐詩에 관한 출판물의 증가와 더불어 많은 사람들이 唐詩가 갖는 회화성에 깊게 매료되었다. 따라서 타이가는 물론 일본에 文人畫라는 장르가 자리잡는 과정에서 시화일치의 본성을 이해하는 데 『唐詩畫譜』만큼 좋은 교재가 없었을 것이다.

¹³ 이에 대한 연구로 朴恩和, 「明代後期の 詩意圖에 나타난 詩畫의 相關關係」, 『美術史學研究』 201(韓國美術史學會, 1994); 閔吉泓, 「朝鮮後期 唐詩意圖: 山水畫를 중심으로」, 『美術史學研究』 233·234(韓國美術史學會, 2002); 秦보라, 「『唐詩畫譜』와 朝鮮後期 繪畫」(이화여자대학교 대학원 미술사학과, 2006) 등이 있다.

¹⁴ 中村幸彦, 「京學의 唐詩選」, 『近世文學と漢文學』(汲古書院, 1988), pp.3-19.



도3 池大雅,
 〈慕雲卿父池貸成行圖〉,
 지본담채,
 126.5×24.1cm,
 개인소장

2. 『顧氏畫譜』

1603년(萬曆 31) 중국 浙江省 杭州 출신의 화가 顧炳에 의해 편찬된 『顧氏畫譜』는 六朝시대의 顧愷之에서부터 明末의 王延策에 이르기까지 역대 명가 106명의 화제와 구도를 모사한 삼도와 함께 『圖繪寶鑑』에 기초한 화가들의 小傳이 실렸다. 『顧氏畫譜』는 다른 화보에 비해 일본에 수입된 부수가 적었었는지 대중화가 늦었으며, 1798년(寬政 10)에야 비로소 타니 분초(谷文晁, 1763-1840)에 의해 『歷代名公畫譜』의 이름으로 변경되었다.¹⁵

그림 좌측 상단에 '慕雲卿父 池貸成'이라고 서명해 明代 문인화가 莫是龍(1539-1589)의 작품을 摹寫했다고 밝힌 〈溪橋吟行圖〉는 『顧氏畫譜』 4卷에서 옮겨 그린 것이다^{도3}. 역대 화가들의 화법에 기초한 그림을 실은 『顧氏畫譜』는 중국화단의 복고적인 회화제작의 경향을 반영하고 있었다. 따라서 타이가는 이를 통해 중국 고대 화가의 필법을 이해했음은 물론 倣作의 개념을 본격적으로 익혔을 것으로 생각된다. 그가 그림의 제재를 화보에서 따온 예가 무수히 많지만 위의 경우처럼 '摹'나 '倣' 등의 서명을 의식적으로 기록한 예가 드물기 때문이다.

또한 타이가는 이 화보에 실린 小傳을 통해 중국 역대 화가의 전기에 대한 지식을 제공 받을 수 있었다. 특히 제 4冊에는 莫是龍 이외에 董其昌, 孫克弘의 작품을 비롯해 沈周, 文徵明에 이어 陳淳, 文伯仁, 文嘉, 陸治, 錢穀 등과 唐寅, 仇英, 謝時臣과 같은 전문 화사들이 폭넓게 소개되어 있다는 점에서 비교적 가까운 시대에 활약한 松江派, 吳門畫派의 화가들에 대한 지식을 쌓는 계기가 되었을 것으로 생각된다. 실제로 타이가는 董源이나 米芾, 倪瓚 등의 대가들뿐만 아니라 『顧氏畫譜』 4卷에 소개된 沈周, 唐寅, 董其昌, 陳繼儒 등 비교적 가까운 시대인 明代의 화가들을 향한 작품을 여럿 남겼다.

¹⁵ 『歷代名公畫譜』의 일본 번각에 대해서는 河野元昭, 「文晁の中國畫學習—〈顧氏畫譜〉と〈漂客奇賞圖〉」, 『國華』 1273(國華社, 2001. 11) 참조.

3. 『芥子園畫傳』

타이기는 여러 화보 중에서도 『芥子園畫傳』의 가치를 가장 높이 평가하였다. 친분이 있던 出雲의 재산가 勝部本右衛門이 『芥子園畫傳』의 구매에 대해 의견을 구해오자 “芥子園畫傳은 내용을 두루 갖추고 있어 새로이 전래된 書物들 가운데 가장 가치가 있으니 구입해도 좋을 것”이라고 충고해주었다.¹⁶ 이는 많은 중국화론서와 화법서 중에서도 내용 면에서 『芥子園畫傳』을 으뜸으로 생각하고 있음을 말한 것으로 실제 『芥子園畫傳』 初集은 이론서로서의 가치가 매우 높은 화보이다. 특히 1권에는 역대 산수화론을 발췌해서 정리한 「畫學淺說」과 「樹譜」, 「山石譜」, 「人物屋宇譜」 등 산수화 구성요소의 도해와 함께 역대 名家의 화법을 임모한 「摹倣名家畫譜」의 체제로 구성되었다.

타이기의 작품을 보면 『芥子園畫傳』 初集에 소개된 여러 묘법을 꾸준히 연마하여 산수화의 기초를 닦았음을 알 수 있다(표1, 20대 후반에 그린 〈輞川逸趣圖〉는 수풀이 우거진 숲속의 산장을 그린 것으로, 「樹譜」에 소개된 여러 나뭇잎의 묘사법을 따라서 점으로 찍거나 구름으로 윤곽을 둘러 채색을 하는 등 다양하게 표현했다(표1-a, 〈層巒積翠圖〉는 중첩되어 있는 산봉우리의 형태를 그리는 데 주력하였는데, 「山石譜」에 소개된 주산을 그리는 방법인 ‘賓主朝揖法’의 산형을 따라 그렸음을 한눈에 알아볼 수 있다(표1-b, 제발에 米法山水를 좋아 하는 켄카도를 위해 그렸다고 써놓은 〈米法夏山圖〉 역시 개자원화전 「山石譜」를 참고한 것이다(표1-c, 화보에 실린 ‘米友仁法’의 산의 형세와 세세한 米點까지 따라 그렸다. 큰 파도가 치는 강의 물결을 묘사한 〈吳江大觀圖〉는 화보에 나온 ‘水雲法’을 따라 그리되, 경직된 화보의 표현에 비해 물결들이 서로 부딪치며 소용돌이치는 것을 역동감 있게 표현했다(표1-d.

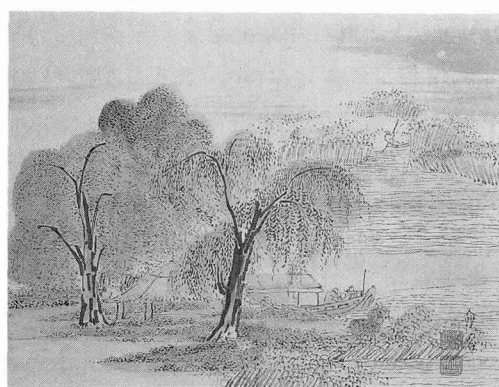
한편 다채로운 채색법은 『芥子園畫傳』의 多色重刷 판화기법에서 영향받은 것이다. 四條派 화가인 仙臺의 토도요우(東東洋, 1755-1839)는 타이기를 방문하여 『芥子園畫傳』의 해석을 부탁하고, ‘渲染’의 개념에 대해 질문했다.¹⁷ 이에 “遠山の烟霞의 경치 등을 물들이는 것을 말하며, 일찍이 나는 드러내어 渲淡한 꾸밈을 흉내 내기도 했다”라고 답했는데, 밝은 분위기 속에서 묘선 하나하나를 살리는 타이기의 색채표현은 『芥子園畫傳』과 같은 多色重刷版畫의 미묘한 색조와 농담의 효과에서 영향받은 것임을 암시한다. 30대 작품으로 추정되는

16 “...芥子園此本全備新渡中宜御座侯御求可然存候.”, 佐佐木丞平, 「池大雅-畫家の手紙(9)」, 『日本美術工藝』 456(日本美術工藝史, 1976. 9), p.76 재인용.

17 森銑三, 『池大雅』, 『森銑三著作集』 3卷(中央公論社, 1973), pp.5-8.

표 1 『芥子園畫傳』의 山水 畫式을 응용한 예

<p>a) 〈輞川逸趣圖〉 부분, 1750년, 지본담채, 池大雅미술관</p>	<p>c) 〈米法夏山圖〉, 지본담채, 42.5×12.8cm</p>	<p>d) 〈吳江大觀圖〉, 지본담채, 29.7×56.3cm, 벨슨아킨스미술관</p>
<p>b) 〈層巒積翠圖〉, 지본묵화, 9.0×12.4cm</p>		



도 4 池大雅, 〈秋景圖〉, 《四季山水圖》, 지본착색, 19.1×24.6cm, 개인소장

〈四季山水圖〉는 다양한 색채의 선염법으로 계절감을 잘 살린 작품이다^{도4}. 그 중 가을의 정경을 그린 〈秋景圖〉를 보면 버드나무를 그릴 때 먼저 넓은 색면으로 이파리를 칠한 다음 그 위에 먹으로 나무 줄기의 윤곽선을 그린다거나 먹으로 그린 나무의 줄기마다 다시 세세하게 얇은 청색의 채색을 가미하여 가지를 풍성하게 한 것은 『芥子園畫傳』의 표현에서 비롯된 것이다. 타이가의 작품은 맑은 담채를 자유

롭게 사용해 밝고 명랑한 분위기가 나는 것이 특징인데, 40대 작품인 〈瀟湘勝概圖屏風〉(濱口道雄 소장)처럼 후대로 갈수록 미묘한 색채의 변화로 빛의 효과를 주는 감각적인 면모로 발전하게 된다.

4. 《太平山水圖》

타이가가 《太平山水圖》를 소장했다는 설의 진위에 대해서는 아직까지 의견이 분분하다. 이 설은 시라이 카요우(白井華陽)가 『畫承要略』(1831)에서 타이가가 기온 낭카이에게 《太平山水圖》을 받았으며, 이를 다시 제자 기무라 겐카도에게 물려주었다는 기록에서 비롯되었다.¹⁸ 『畫承要略』보다 이전에 기술된 문헌들에도 낭카이가 타이가에게 주었다는 화첩의 이름을 제각각 적어놓아 논란은 풀리지 않는다. 겐카도의 양자인 木村石居가 기록한 『池大雅家譜』에는 화첩의 이름을 『含山縣八山圖』라고 했으며, 原念齊의 『先哲叢談』(1816)에는 『宋沈氏無名畫譜』, 田能村竹田의 『屠赤瑣瑣錄』(1830)에는 명의 『陳無名畫帖』이라고 제각각 기록해 놓았다.¹⁹ 그러나 화보명의 진위를 떠나서 낭카이에서 타이가로, 다시 겐카도의 손으로 화첩이 전해졌다는 기술만은 공통된다.

타이가가 《太平山水圖》를 애장했다면 다른 화보와 마찬가지로 그것을 手本으로써 제작한 그림을 기대하는 것은 큰 무리가 아니다. 그러나 낭카이는 물론 타이가의 경우 《太平山水圖》의 직접적인 영향이 보이는 작품을 찾아보기 어렵다. 다만 일본의 실경을 그릴 때, 중국 대가의 양식을 빌어 그리는 방작의 태도는 《太平山水圖》의 제작 방식을 따랐다. 겐카도가 《太平山水圖》를 소장했음은 확고한 사실이나 겐카도 이전의 소장기록은 확실하지 않으며, 화보에는 菴葭堂 藏印만이 있었을 뿐이라고 전한다.²⁰ 그렇다면 南畫家들 사이에서 화보가 전해졌다는 설은 무엇을 근거로 한 것일까? 紀州의 남화가 노로 가이세키(野呂介石, 1747-

¹⁸ 白井華陽, 『畫承要略』卷3 池大雅項, “貸成病其畫不進 質之祇南海 南海舊儲清蕭尺木畫 譜因請貸成曰 子學畫當學文人學士畫 乃取畫譜與貸成 貸成大喜出入不釋手 遂得其風趣 於是其技大進 畫譜後落菴葭堂手云…”

¹⁹ 『池大雅家譜』, “…依テ里恭ノ紹介ニテ, 翁南紀工行テ初テ謁ス. 此時南海先生所藏ノ内 陳無名畫含山縣八山圖ト云唐刻ノ墨本見ス. 翁始テ此帖ヲ見テ山水ノ畫ニ志厚ナリテ, 此帖ヲ假テ山水ノ法ヲ學フ…”; 原念齊, 『先哲叢談』卷6 祇園南海 項의 내용은 主 6을 참조할 것; 田能村竹田, 『屠赤瑣瑣錄』卷6 第342項 ‘介石雅談’, “池大雅初名勤. 意二名ヲ更ット欲スル時 偶々祇南海ヲ見ル, 南海其ノ名ヲ問フ池答フル二名無キヲ以テス. 南海因テ云, 無名ヲ以テ名トスベシト, 卽チ藏スル所ノ明人無名ノ畫帖ヲ出シテ池ニ賜ル. 池是ヨリ無名ト稱シテ自ラ字ヲ作りテ貸成ト云フ.”

²⁰ 梅澤精一, 「南畫の傳來と大雅堂」, 『中央美術』9卷 4號(日本美術學院, 1923), pp.85-95.

1828)의 제자들이 스승으로부터 들은 이야기를 엮은 『介石畫話』(1829)에는 타이가에 대한 기록이 다수 전하는데, 그 가운데 다음과 같은 이야기가 있다.

(介石)翁은 祇南海의 화론을 소장하고 있었다. 南海는 私意의 화론을 저술해 彭百川에게 보여주었다. 다시 百川으로부터 大雅堂에게 전해졌고 大雅로부터 翁에게 전해졌다. 원래 南紀의 사람으로부터 전해진 글이라면 다시 南紀 사람에게 돌아가야 한다는 것이 大雅堂의 생각이 아니었던가?²¹

현재 낭카이가 남겼다는 화론서는 전하지 않으며 다만 그의 문집 중에 자신의 회화관을 단편적으로 기록한 것이 남아 있을 뿐이다. 화론서의 존재가 밝혀진다면 매우 의미가 크겠지만 현재로서는 낭카이로부터 하쿠센, 그리고 타이가로 화론서가 전해졌다고 믿기보다 그들로부터 일본 南畫史의 계보가 세워지고 이에 따라 화의가 전승되었다는 뜻으로 해석하는 것이 좋을 것이다. 따라서 타이가와 《太平山水圖》의 관련설도 소재와 필법의 직접적인 영향보다는 낭카이에게서 타이가로 계승되는 일본 南畫의 정통성에 대한 인식과 타이가가 《太平山水圖》와 같은 중국 화보를 통해서 실경과 고법해석의 개념을 익히고 그에 따라 필치의 정진이 가능했음을 반영한 것이라 하겠다.

화보 이외에도 明代부터 본격적으로 제작된 地理志, 遊覽志 등의 산수관화집의 유입은 중국문화를 동경하던 일본 문사들에게 중국의 名山, 名勝을 간접적으로나마 접할 수 있는 기회였다.²² 문학작품 속에서 접했던 중국명소에 대한 정보를 산수관화집 등을 통해 구하고자 했던 에도시기 수집열은 17세기 이후 조선의 문인사회를 떠올리게 한다. 타이가 역시 이러한 풍조에 부응해 많은 중국 名所圖를 제작했는데, 주로 『三才圖繪』 地理編, 『名山勝概記』, 『海內奇觀』 등의 판화를 소재로 가보지 못한 중국의 여러 名所를 생생하게 그려낼 수 있었다.

²¹ 松下英麿, 『池大雅』(春秋社, 1967), pp.160-161 참조.

²² 元祿 연간에는 중국의 지방지가 극소량이 수입되었던 것에 비해 제8대 將軍 德川吉宗가 집권한 이후 중국의 地方志가 대규모로 수입됐는데 1721년(享保 6)에는 河南, 陝西, 湖廣, 廣東, 山西, 盛京, 浙江, 貴州, 廣西 등 중국의 각 省의 通志가 들어 왔으며 이후 중국 전국의 府州縣志로 확대되는 등 新渡書 중에 지방지가 꽤 높은 비중을 차지하고 있었다. 大庭脩 編, 『江戸時代における唐船持渡書の研究』(關西大學東西學術研究所, 1981), pp.156-157.



도 5 張瑞圖, 〈松山圖〉, 1631년, 지본묵화,
151.8×47.8cm, 靜嘉堂文庫
도 6 池大雅, 〈峽中棧道圖〉, 지본담채,
136.9×54.8cm, 개인소장

IV. 중국 전래 화적의 영향

타이가의 화풍의 연원을 중국 화적에서 찾는 시도는 상대적으로 미진했는데, 이는 그를 비롯해 주변 인물들이 소장했던 중국화에 대한 구체적인 기록이 남아 있지 않기 때문이다. 그러나 에도시대의 유일한 무역 창구였던 長崎港을 통해 중국의 많은 서화들이 수입되었으며, 그림을 여기로 그렸던 청의 상인들로부터 직접적인 화법의 전수가 가능했다. 타이가 역시 大阪의 대수장가였던 기무라 겐카도와 關西 지방의 여러 서화 수집가들을 통해 다수의 明清 화적을 실견했다. 중국 화적들의 영향은 타이가의 청년기 작품에서부터 30대에 집중되며, 40대 초반까지 나타난다.

儒醫 北山七僧(1721-1806)는 키엔과 타이가에게 자신의 애장품이었던 明末의 문인 서화가 張瑞圖의 〈秋景山水圖〉에 題跋을 구한 적이 있다. 일본에 전해진 張瑞圖의 그림은 소나무가 곧게 뻗어 있는 기이한 산형을 그린 靜嘉堂文庫 소장의 〈松山圖〉처럼 강한 농묵을 사용해 기상적인 분위기를 나타내는 것이 대부분이었다도5. 타이가의 〈峽中棧道圖〉는 운연이 피어오르는 기이한 형태의 협곡을 그린 것으로, 비틀어져 올라가는 산봉우리를 비롯해 암벽 위



도 9 池大雅, 《醉翁亭圖》, 지본담채, 30.2×33.5cm, 개인소장

도 7 池大雅, 《岳陽大觀圖》, 지본담채, 130.6×57.3cm, Freer Gallery

도 8 謝時臣, 《岳陽樓圖》, 지본담채, 북경고궁박물관

의 몇 그루의 소나무와 중턱에 갑자기 떨어지는 폭포 등 세부 묘사가 유사하다^{도6}. 다만 먹의 사용을 줄이고, 밝은 청색의 선염을 추가해 장서도 그림과는 색다른 분위기를 연출했다.

30대 작품으로 추정되는 타이가의 《岳陽大觀圖》는 중국 호남성 동정호의 악양루를 그린 것으로, 明末 蘇州지방의 직업화가 謝時臣이 그린 북경고궁박물관 소장 《岳陽樓圖》와 매우 흡사하다^{도7, 8}. 사시신의 《岳陽樓圖》는 모사작으로 추정되는 작품이 현재 일본 교토국립 박물관에도 소장되어 있어 연관성을 더욱 짙게 한다. 두 그림은 누각의 위치가 바뀌고, 중앙의 木船이 생략된 것을 제외하면 전체적인 구도가 동일하다. 다만 타이가의 작품은 수평선을 비스듬히 설정하여 조감적인 시점을 강조하였고, 화면 밖으로까지 공간이 열린 듯한 착시감을 준다. 또한 특유의 정서가 반영되어서인지 사시신의 그림에 비해 색상이 밝고, 필법 또한 경쾌하다. 우라카미 교쿠도(浦上玉堂, 1745-1820)는 「玉堂琴士集」에 자신이 수집한 謝時臣의 《楚江春曉圖》에 대해 기술해 놓은 글이 있는데, 대체로 위의 《岳陽樓圖》의 묘사와 흡사한 것으로 보아, 유사 작품들이 일본에 많이 전해진 것으로 파악된다.

蘇州 화풍이 타이가에게 낫설지 않았다는 근거는 중국화첩 《張還眞翁八十祝壽畫冊》 중 邵振先의 그림을 따라 그린 《醉翁亭圖》에서도 엿볼 수 있다^{도9}.²³ 장환진옹 축수화책은 蘇州 지역 무명의 문인 화가들이 제작한 것으로 조선에 오파화풍을 전래한 《千古最盛帖》처럼 중

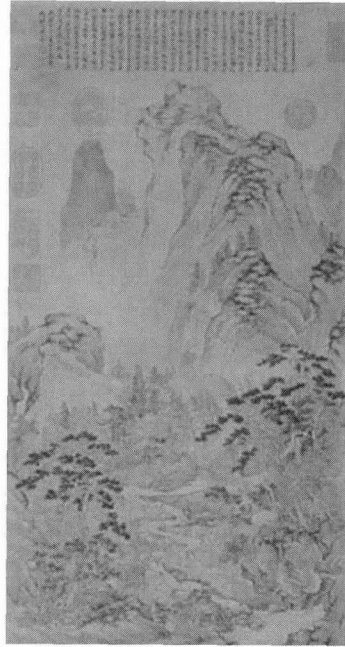


도 10 池大雅, 〈山水圖屏風〉, 지본묵화,
129.5×116.8cm, 베를린미술관

국 고전문학을 소재로 했다. 그 중 〈岳陽樓〉, 〈醉翁亭〉은 복잡한 공간 구성과 점묘법을 사용한 명암처리 등이 전형적인 蘇州화풍을 반영한다. 타이가의 산수화법 중에서 세세하게 찍은 점묘와 산수의 결마다 먹의 농담을 달리한 음영 표현이 두드러지는데, 이는 소주화풍에서 영향받은 것으로 생각된다^{도10}. 그러나 타이가는 훗날 일본식 금벽의 대병풍에 이 화첩을 手本으로 했으리라고 상상하기 어려울 정도로 화려한 〈樓閣山水圖屏風〉(東京國立博物館 소장)을 탄생시켰다.

文人詩社의 전형적인 상징인 蘭亭圖는 타이가가 즐겨 그렸던 화제였다. 고사 문학의 화제는 明代 중기 이후 吳派 화가들이 선호하던 것이며, 일본 남화에서는 타이가에 의해 본격적으로 채택되었다. 타이가는 대개 대화면의 병풍 형식의 蘭亭圖를 많이 남겼는데, 다음의 〈蘭亭修禊圖〉는 축 형식으로써 仇英의 〈蘭亭修禊圖軸〉의 양식을 따른 특이한 예이다^{도11, 12}. 명

²³名古屋의 대수장가 神谷天遊(1721-1801)의 고화 소장품 목록을 기록한 씨쿠도의 『融齋畫譜』에는 《張還眞翁八十祝壽畫冊》중 한 葉인 高簡의 九如圖가 실려 있다. 화첩의 소장시기에 대해서는 좀더 자세히 알아봐야겠으나 神谷天遊는 尾張의 兼葭堂라고 불릴 만큼 고서화 수집은 물론 예술가들을 적극 후원하였던 인물로서, 타이가에 게 《十便十宜帖》 제작을 의뢰한 鳴海의 素封家 下郷學海와도 교유가 깊었다.



- 도 11 池大雅, 〈蘭亭修禊圖〉,
1765년, 견본착색,
44.5×18.9cm, 개인소장
- 도 12 仇英, 〈蘭亭修禊圖〉,
57.3×31cm,
대북고궁박물관

말에 유행했던 난정도는 장권형식이며 주제가 크게 그려졌던 반면에, 仇英의 난정도는 전형적인 원 말 산수화의 구도 속에 난정이라는 소재를 조그맣게 표현한 것이다. 仇英의 난정도축은 일본에 전해진 사실이 문헌 기록에도 남아 있으므로 타이가 역시 이와 같은 양식을 접했을 가능성이 크다.²⁴ 그러나 그는 仇英의 화풍을 전적으로 따르지 않았는데, 비틀어 쌓아 올린 산의 모양과 전체 구도는 같지만, 仇英의 세세한 준법은 선염으로 생각되었고, 곡수의 흐름을 합리적으로 그렸던 공간구성은 타이가식의 자유분방한 분위기로 변형되었다.

일본에 전래된 중국의 화적들을 통해 타이가는 명·청대의 다양한 화풍을 숙지하고 있었다고 사료된다. 타이가의 화풍과 방작의 대상들을 살펴보면 그가 주로 강남의 산수양식을 접했음을 알 수 있는데, 그 배경으로 중국과 일본의 교역 양상을 들 수 있다. 江戸 중기만 해도 福建 지방 출신의 黃檗僧들이 대거 도일해 왔음은 물론 明末清初의 해상 무역이 福建 지방 상인들의 주도로 이루어졌었다. 그러나 康熙 연간에 이르러 강남 경제가 번영하면서 唐

²⁴ 仇英의 蘭亭圖가 일본에 전해졌다는 사실은 儒學者 松崎謙堂(1771-1844)의 수필집 『謙堂日曆』의 1826년 9월 22일條에 “착색의 蘭亭圖를 그렸는데, 仇英의 그림과 닮았다… 谷文晁가 소장하였다”는 기록에서도 찾아볼 수 있다. 德永弘道, 『松崎謙堂筆 蘭亭修禊圖并臨蘭亭敘』, 『國華』 1002(國華社, 1977. 7), 主 4 참조.

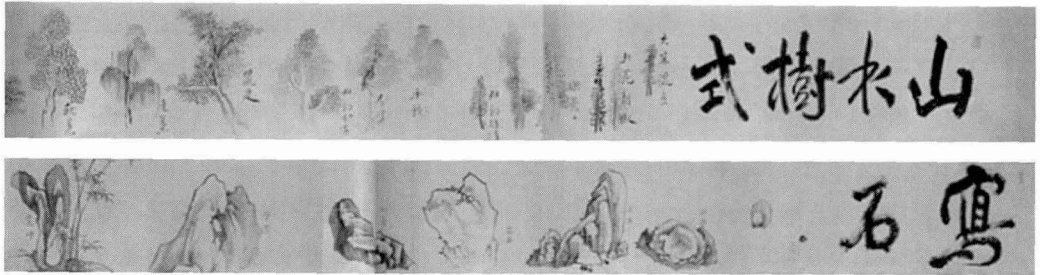
船의 분포가 福建에서 江蘇, 浙江 지방으로 옮겨갔는데,²⁵ 唐船 주도 세력의 이동은 중국화 수입에 직접적인 영향을 미쳤을 것으로 보인다. 南畵가 興起하기에 앞서 長崎에서 성행한 漢畵가 黃檗僧 逸然에 따른 福建지방의 화풍을 반영한 것과 선배 남화가인 야나기사와 키엔이 채색의 농후한 인물, 화조화를 즐겨 그린 사실도 같은 맥락이다. 그러나 18세기 중반 이후에 來日한 畵人들 중에는 沈南蘋, 伊孚九, 費漢源, 費晴湖, 江稼圃 등 江蘇省과 浙江省 출신이 유난히 많았으며 타이가의 화풍에 영향을 미쳤을 明清의 회화 대부분이 이러한 경로를 통했을 것으로 보인다.

화보나 전래화적에 의존해야만 했던 일본 南畵家들에게 來舶畵人들을 통한 직접적인 화법의 전수는 조선의 문인화 수용과정과는 구별되는 특징이다. 『池大雅家譜』에 따르면 타이가가 31세를 전후로 淸人 伊孚九의 화법을 배웠다고 한다. 伊孚九는 江蘇省 山唐 출신의 무역상으로서 청대 정통과 화풍의 산수화를 여기로 그렸다.²⁶ 타이가는 伊孚九의 산수화를 실견하고 몇 점의 倣作을 남겼으나 곧 자신의 화풍을 새롭게 갖추었다. 그의 歿後에 출간된 화론서들은 來日한 伊孚九를 중국 남종화의 정통으로 인정하면서 타이가가 그의 작품을 수학하여 정통성을 계승했다고 기술해 놓았다.²⁷ 타이가의 지우인 간텐주는 두 사람의 작품을 임모해 『伊孚九·池大雅山水畵譜』라는 이름으로 산수화보를 출간했는데, 이 화보는 南畵 성행의 시기에 회화 교과서로서 역할을 했으며 결과적으로 타이가의 명성을 높이는 데 기여했다.

²⁵ 大庭修, 『江戸時代における中國文化受容の研究』(同朋社, 1984), pp.26-28.

²⁶ 伊孚九의 이름은 海이고, 中國 江蘇省 吳縣 부근의 山唐 출신으로 집안 대대로 馬商이었다. 전기는 알려져 있지 않으나 來航 자료를 살펴보면 두 형과 함께 1720년(享保5)에 用馬를 싣고 長崎에 온 것을 시작으로 1747년까지 28년간 7회에 걸쳐 일본에 온 것이 확인된다. 鶴田武良, 「伊孚九と李用雲-來舶畵人研究」, 『美術研究』 315(東京文化財研究, 1980, 12), pp.164-165

²⁷ 桑田玉洲의 『繪事鄙言』을 비롯 『畵乘要略』, 『近世逸人畵師』, 『諸家人物誌』, 『雲烟所見略傳』 등 많은 畵史書에서 타이가가 伊孚九를 배웠다고 했으며, 특히 安西雲烟의 『近世名家畵畫談』은 “伊孚九의 산수는 風韻이 묘한데, 大雅가 그로부터 南宗에 들어감을 얻었다”라고 못 박았다. 이러한 평가는 현대의 美術史家들에게까지 영향을 끼쳤는데, James Cahill은 한 단계 더 나아가 伊孚九의 화풍이 祇園南海와 관련이 있다고 주장했으며, Melinda Takeuchi는 大雅가 祇園南海를 倣했다고 밝힌 〈澗水朝墩圖〉를 제시하면서 두 화가에게 있어 伊孚九 화풍의 영향이 크다고 지적했다. 韓正熙는 「18-19世紀 正統派 畵風을 통해 본 東ASIA의 繪畵 交流」, 『동아시아 예술과 문화의 교류 역사국제심포지엄 발표집』(홍익대학교, 2007)에서 伊孚九를 중심으로 한 청대 정통과 화풍이 일본 남화가들 사이에 적극 수용되었다고 논하였다.



도 13 池大雅, 《畫式四種》中〈山水樹式圖卷〉과〈寫石圖卷〉부분, 1762년, 지본묵화, 27.3×648.7cm, 개인소장

V. 고법의 해석과 새로운 창작

타이가가 중국 전래 화보와 화적을 통해 중국 명·청의 문인화풍을 접한 방법은 이전 남화가들과 차이가 없다. 그러나 기온 낭카이나, 야나기사와 키엔 그리고 직업화가였던名古屋의 사카키 하쿠센(彭城百川, 1697-1752) 등 초기의 남화가들은 주로 화보의 도안이나 중국 화적들을 임모하는 수준에 머물렀을 뿐, 독자적인 화풍을 이루지 못했다. 타이가가 이들과 구별되는 차이는 바로 중국 고대 화가들의 필묵법을 익혀 자신의 화풍으로 만들어냈다는 점에 있다.

중국의 화가들은 고법을 연마하여 익힌 자신의 화풍을 두루마리 그림 형태로 정리해두곤 했는데, 타이가 역시 이러한 전통을 따랐다. 40세에 제작한 《畫式四種》은 부인인 교쿠란(池玉蘭, 1728-1784)의 화법지도를 위해 제작한 것으로, 산을 그리는 皴法과 人物描法, 그리고 각종 樹法과 石法을 도해하였다²⁸. 제발에 개자원화전의 내용을 바탕으로 제작했다고 밝혔지만,²⁸ 여러 묘법의 항목만을 따왔을 뿐 세부 묘사에서는 화보의 도안을 벗어나 본인의 양식으로 많이 변화되었다. 그 중 바위 묘사를 그린 〈寫石圖卷〉을 보면 『芥子園畫傳』의 石譜를 참조한 것인데 단순히 ‘○○의 法’을 모방한 것이 아니라 자신의 화법으로 새로이 그렸다. 권말에는 『芥子園畫傳』에서 大家를 이루었다고 말한 荊浩, 關同, 董源, 巨然 4人을 거론하면서 石法의 어려움을 다음과 같이 토로했다.

²⁸ 「寫意式圖卷」, “李家寫意譜殊奇 舒筭携筭挈槥兒 今日懶夫新式乏 爲君製作各痴痴.”, “以上數式全據筭翁傳而作意 故不其贅目 安君之正.”

鉤斫이 一變함에 누가 妙에 통했는가?

荊浩, 關同, 董源, 巨然是 張璪를 壓倒했다.

용렬히 베끼자면 오늘날에는 곤란한 바가 많다.

다만 片雲을 희롱하여 碧空에 걸어놓을 뿐이다.²⁹

앞의 두 구는 董其昌의 『畫禪室隨筆』에서 “南宗은 王維로부터 일변한 鉤斫의 기법이 張璪를 거쳐 荊浩, 關同, 董源, 巨然에게 전해졌다”라고 말한 대목을 상기시키는 것으로 『芥子園畫傳』 중 『畫學淺說』의 ‘分宗’ 항에 인용된 바 있다. 이어서 다음 두 구절에서는 타이가가 고법의 해석을 위해 고심한 흔적이 보인다. 7언 절구의 짧은 시지만 이를 통해 문인화 이론의 이해 정도를 단편적으로나마 알 수 있다. 그는 이외에도 40대에 卷子本, 折本, 帖本의 형태로 개장된 여러 종류의 畫式을 남겼다.³⁰ 이와 같은 사실은 만년에 완성된 자기의 화풍을 토대로 산수화의 기본 묘법들을 재정리하고자 했음을 반영한다.





『大雅堂畫法』은 생전에 제작했던 두루마리 형태의 화식권을 사후에 화보로 엮은 것으로서 雪, 月, 花 3책에 총 76화가 실려 있다. 앞서 〈畫式四種〉이 『芥子園畫傳』을 근거로 기본 화법만을 그렸다면, 『大雅堂畫法』은 여러 대가들의 산수화의 특징을 小景으로 재해석한 점이 다르다. 洞口, 烟霞, 漁樂, 平川의 小景을 연속해 그리고 北苑谿居, 仲溪溪居, 雲林折帶, 郭法攀石, 叔明亂麻 등 누구의 법으로 그렸다는 題名을 붙여놓았다. 핵심만을 그린 소략한 묘사이며, 고인의 화풍을 해석함에 있어서 때때로 근거에 빈약함을 드러내기도 한다. 필연 화보나 임모작들을 통해서만 정통한 화법을 파악하기 어려웠던 한계에 따른 것이라 하겠다. 그러나 이는 오히려 고법을 독특한 개성으로 재해석하여 자기의 양식을 만드는 데 일조하게 되었다. 타이가의 일반산수화와 〈표 2〉의 『大雅堂畫法』 각 장면을 비교해보면 그의 화풍의 원류와 독창성을 파악하는 데 도움이 된다.

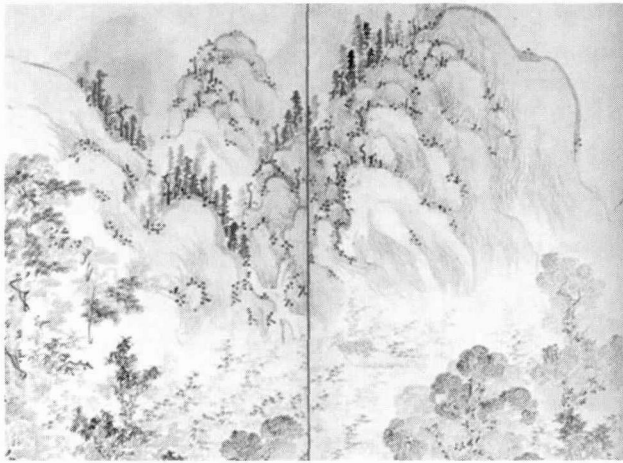
일례로 皴法을 살펴보면, 타이가는 산수를 그리는 데 있어서 여러 형식을 자유자재로 구사했는데, 구곡의 깊은 산속을 그릴 때에는 王蒙의 牛毛皴으로 산세의 층을 겹겹이 만들

²⁹ 「題寫石圖卷」, “鉤斫一變誰妙通 荊關董巨壓張公 搨摸今日多難得 徒弄片雲倚碧空.”

³⁰ 살아 생전에 제작한 畫式卷은 후대인들에 의해 화보로 출간됐으며 大雅의 이름으로 간행된 화보만 8종이 있다. 『大雅堂畫譜』一帖, 『大雅堂畫法』三冊, 『名花十二種』一冊, 『伊孚九池大雅山水畫譜』二冊, 『大雅堂畫譜』(瓦版)一帖, 『便面瀟湘八景詩畫帖』一帖, 『瀟湘八景詩畫帖』(正面摺)一帖, 『屏風山水畫帖』一帖이 있다. 대부분이 死後 30년이 지나서 발간된 것으로 文人畫 기법서 등 화보의 간행이 한창 유행하던 文化·文政(1804-1830) 연간의 것이다.

표 2 『大雅堂書法』의 皴法 표현

			
1) 牛毛皴	2) 迷遠 米芾法	3) 高房山法	4) 長豆馬牙



도 14 池大雅, 〈嗣川逸趣圖屏風〉부분,
1750년, 100×304.5cm,
池大雅미술관

어 과장되게 그리고 그 위에 농담의 차이를 주어 관목 몇 그루를 표현했다도14, 표2-1. 쇠털처럼 꼬불꼬불한 우모준법을 그리면서 결과적으로 왕몽의 장려한 산수화의 이미지와는 다르게 가볍게 너울거리며 위로 상승하는 듯한 효과를 주어 경쾌한 타이가식 산수화로 바꾸어 놓았다. 또 구름이 많이 낀 고원의 높은 산봉우리를 그릴 때는 米法산수를 즐겨서 사용하되 산의 형세에 따라 준법의 구사를 달리했다. 주봉을 중심으로 몇 개의 봉우리가 모여 있는 원만한 토산을 그릴 때에는 전체적으로 담묵을 칠한 후에 짙은 횡점의 米芾의 米點으로 포인트를 주었다 표2-2. 〈兒島灣眞景圖〉는 岡山縣의 瀬戶內海 연안을 바라본 광경을 그린 실경도로서 主山에 담묵과 함께 녹색과 황색의 채색을 사용해 米點을 찍은 후, 다시 균청의 농묵을 사용해 수목을 점으로 찍어 여러 색감이 조화롭게 어우러지게 했다도15. 또 운연 사이로 뻗어 올라가는 굴곡진 산등성이를 그릴 때에는 같은 米點皴이라도 짧은 붓터치의 高房山, 즉 高克恭의 米點을 구사해 입체적인 효과를 살리고자 했다도16, 표2-3.



도 15 池大雅,
〈兒島灣眞景圖〉,
건본착색,
99.7×37.6cm,
細見미술재단



도 16 池大雅,
〈春雲出岫圖〉,
1770년,
지본묵화,
127.6×36cm,
개인소장



도 17 池大雅, 〈錢塘觀潮圖屏風〉 부분, 지본담채,
166.1×372.6cm, 동경국립박물관

험난한 암산을 표현할 때에는 부벽준을 효과적으로 사용했다. 물론 斧劈皴의 기법은 雪舟를 비롯해 중국 南宋 회화의 영향을 받은 室町시대 수묵화의 특징인 만큼 일본 회화에서 오랜 전통을 갖고 있다. 그러나 타이가는 부벽준만을 오로지 사용하는 일본의 중세 수묵화와 달리 점묘법과 적절히 혼용하면서 주특기인 밝은 선염을 함께 썼다. 그러면서도 특히 입체감 표현에 주력했다. 40대 작품 〈錢塘觀潮圖〉의 산봉우리 표현을 보면 도17, 화보에서처럼 말의 이빨 모양과 같다고 붙여진 '長豆馬牙'식의 복잡한 암벽에 부벽준을 사용하되 세세한 농담의 차이를 취서 음영을 나타내고자 했음을 알 수 있다^{표 2-4}.

고법의 해석이라는 점에서 고대 화가의 양식을 본받아 그리는 방작의 개념은 타이가의 창작 태도에 큰 영향을 끼쳤다. 방작의 과정을 통해 얻어진 표현 요소들은 일반 산수화에도 두루 응용되어 타이가 화풍의 영역을 넓히는 역할을 했다. 30대에 그린 〈倣梅化道人密林草堂圖〉는 원사대가 중의 한 사람인 吳鎮을 방한 작품으로 화보에서 익힌 지식을 응용했다^{도 18}.



도 18 池大雅, 《做梅化道人密林草堂圖》, 지본담채, 28.5×84.3cm, 개인소장

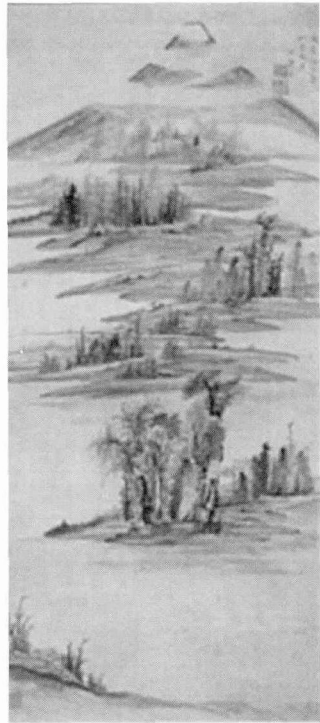
『芥子園畫傳』에서는 吳鎮의 樹法을 “나무의 정상 부분이 가지런하지 않고 들쭉날쭉하며 살 짚고 마른 것이 묘취가 있다. 木炭으로 윤곽을 두르고 그에 따라 잎을 점으로 그린다”라고 기술해 놓았는데,³¹ 뾰뾰한 수풀에 둘러싸인 초당의 풍경을 그리면서 타이가는 오진의 화법을 떠올렸다. 굵은 묵선으로 일필의 윤곽선을 그리고 점묘법으로 수목의 다양한 이파리를 표현했다. 정교한 필선 대신 거칠게 내두르는 필선은 청년기부터 재능을 보였던 지묵법의 분방함에서 비롯된 것이다. 화보에서 익힌 오진의 수법을 자신의 화풍으로 새롭게 그린 후, 스스로 做을 했노라 밝혔다.

중국 고법에 대한 타이가의 이해와 관심은 일본의 실제 정경을 그리는 데에도 계속되었다. 실경을 소재로 그리면서 복고주의 화법의 성향을 나타낸 것으로 30대 작품인 〈京都名所六景〉이 있다. 이 작품은 기온 낭카이의 五言詩 「漏盡庵六景爲烏石山人賦」에서 화제를 취한 것이자 京都의 신사나 사원 등의 실경을 연작으로 그린 名所圖이다. 그러나 정형화된 명소도의 전통과 달리 〈法范中正 知恩院圖〉, 〈做米芾 大佛閣圖〉, 〈摸僧巨然 稻荷山圖〉, 〈變李伯時 清水寺圖〉, 〈學李唐 將軍塚圖〉, 〈做夏珪之筆 東福寺圖〉 등 중국 오대 문인화가로부터 남송 화원화가에 이르기까지 여러 대가들의 화법으로 그렸다. 타이가는 각각의 화명에 法, 做, 摸, 變, 學 등으로 다양하게 기술하여 방작임을 밝혔다.

타이가는 1764년 통신사 수행화원으로 일본에 왔던 조선의 화가 金有聲(1725-?)의 신묘한 화법에 감탄을 표하며 화법의 지도를 구하는 서신을 건넨 적이 있다. 수묵선염이나 설채

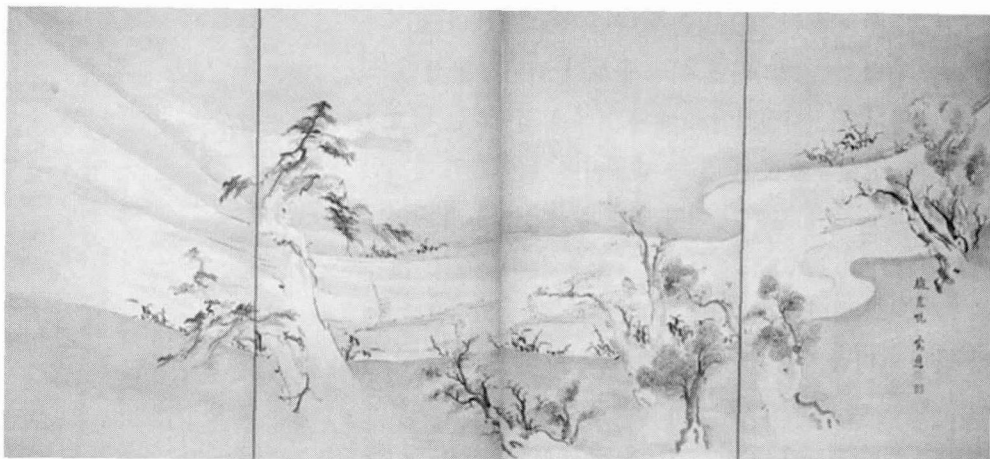
31 『芥子園畫傳』初集「樹譜」梅化道人樹法, “要鬱森其妙處在樹頭參差 一出一立一肥一瘠 以木炭畫圈隨圈點之.”

의 단조로운 전통식 富士山圖가 아닌 중국 五代의 董源과 巨然의 필법으로 그리려면 어떻게 해야 하는지를 물었다. 이는 실경이라는 사실적인 소재와 고대 화법이라는 방고적 표현에 고심했음을 알 수 있는 대목이다. 타이가의 후지산도는 대체로 30대 말부터 40대 초에 집중되는데, 董源이나 巨然의 필법을 따랐다고 서명한 작품은 전하지 않는다. 대신 董其昌의 필의를 倣한 〈倣董太史富嶽圖〉가 있다¹⁹. 채색 없이 먹만을 사용했으며, 전체 구도는 전경이 부각된 滄河口에서부터 仰視法으로 富士山을 조망하였다. 가장 눈에 띄는 표현은 근경과 중경에 樹林을 넓게 포치한 것인데, 중앙에 있는 수목들의 형태와 낮은 구릉의 토파 표현은 흡사 董源의 〈寒林中汀圖〉를 연상시킨다. 동기창의 그림과 글씨는 진위에 관계 없이 일본에 다수 전해졌으며, 타이가 역시 동기창의 전래 화적을 통해 董源과 巨然에서 이어지는 정통적인 남종화 양식을 이해했다. 이론을 바탕으로 한 董其昌의 치밀한 회화표현에 대해 그가 어느 정도 이해했는지 알 수 없으나, 기존 일본 전통의 설색 또는 파묵의 양식을 깨고 문인화의 여러 기법의 적용에 몰두했던 타이가의 노력은 실로 높이 살 만하다.



도 19 池大雅, 〈倣董太史富嶽圖〉,
지본묵화, 128.5×57.3cm,
개인소장

일본의 실제 경치를 前人の 화풍으로 그리는 시도는 그 대상이 중국 화가에만 국한되지 않았다. 만년의 대표작으로 京都 근교에 있는 保津川の 협곡을 그린 〈嵐峽泛查圖屏風〉은 琳派의 창시자 중 한 명인 혼아미 코에츠(本阿弥光悦, 1558-1637)를 방하였다고 제하였다²⁰. 서예가인 코에츠는 전하는 회화작품이 없기 때문에, 타이가가 방작의 전거로 삼은 대상은 알 수 없다. 대신 준법을 사용하지 않고 부드러운 선염법만으로 그린 몇 그루의 수목과 彎曲의 개울 표현은 琳派의 과장된 수목표현과 울동감 넘치는 물결장식을 떠올리게 한다. 일본 전통 회화의 이미지까지 倣作의 범위에 넣고, 정통 남종화법과 적절히 조화시켰다는 점에서 매우 창의적인 시도라고 하겠다. 중국회화에서 倣作이란 전통을 중시하는 복고주의적 개념을 내포하는 반면 타이가에게는 자신의 화풍을 넓히는 성격이 강했다. 문인화법의 요소를 터득하고 이를 창의적으로 재해석하는 타이가의 작화태도와 창작 정신이 그의 회화를 중국 문인화와는 다른 독창성을 갖게 하는 데 기여한 것이다.



도 20 池大雅, 〈嵐峽泛查圖屏風〉부분, 지본담채, 171.5×209.1cm, 보스턴미술관

VI. 맺음말

이제까지 이케노 타이가의 다채로운 화풍 가운데서도 문인화를 이해하고 자신의 화풍으로 일궈낸 과정에 대해서 고찰해보았다. 기존의 연구들은 독창성에 주목하여 타이가 회화 양식에 대한 근본적인 접근이 아쉬웠다. 이는 그의 화풍이 범식을 초월한 듯 개성이 강하여 영향관계를 밝히기 어려웠기 때문이다. 그러나 앞서 보았듯이 화보나 화적 등을 통해 두루 익힌 중국 문인화의 화법과 화제는 타이가의 창작에 적극적으로 반영되었다. 중국화에서는 볼 수 없는 신선하고 새로운 감각의 화풍은 문인화법의 기본을 중시하는 태도와 이를 자기의 양식으로 새롭게 만들어내는 과정에서 형성되었다. 명말 문인화론의 기수 董其昌은 『畫禪室隨筆』에서 “古法の 학습을 통해 궁극적으로는 개인의 독자적 양식을 구축해야 한다”라고 주장했는데, 타이가는 이를 충실히 따랐다.

물론 고대 화가의 양식에 대해 화보에 전적으로 의존하거나 진위가 의심스러운 전래작을 참고할 수밖에 없던 한계도 있다. 타이가가 활약했던 시기는 문인화 이론이나 기법의 수용 면에서 명·청의 문화가 만개한 文化·文政期(1804-1830)에 비해 아직 초보적인 단계였다. 타이가 화풍의 근원을 찾을 수 있는 방작의 대상이 주로 화보의 도해와 기술에 치중했다는 점이 이를 증명한다. 또한 청대 정통과 화풍의 근간을 이룬 元末 黃公望의 산수양식에 대해 크게 주목하지 않은 점도 특기 할 만하다. 그의 死後 후기 남화 화단은 남종문인화 양식

에 대한 이해도가 심화되면서 정통과 화풍을 추구하는 경향이 대세를 이루었기 때문이다.

타이기는 동시대에 활약했던 요사 부손과 마찬가지로 타고난 역량을 발휘해 일본의 전통 화법까지 수용, 남화의 독자적인 양식을 개척했다. 따라서 그들이 화단을 이끌었던 시기가 훗날 일본 남화사에 있어 최전성기를 구가했다고 평가받는다. 이후 남화 화단은 원말 사대가 화풍이 크게 유행하면서 점차 독창성을 잃어갔다.

본 논고에서는 일본 남화의 대성자인 이케노 타이가가 문인화를 받아들이고, 이를 창의적으로 해석한 내용에 대해 주목하였다. 문인화 수용의 제반 과정은 비단 일본 남화 화단에만 국한된 것이 아니라 조선 후기 화단에도 공통된 양상이었다. 따라서 앞으로 우리나라에서도 일본 남화사에 대한 연구가 본격화되어 한·중·일 동아시아 3국 문인화의 전통에 대한 논의가 심화되기를 기대하는 바이다.

* 주제어(key words) — 池大雅(Ikeno Taiga), 文人畫(Literary Painting), 南畫(Nanga), 畫譜(Painting Manuals), 倣作(Creative Imitation in the Old Manner)

본 논고는 일본의 南畫家인 이케노 타이가(池大雅, 1723-1776)의 작품세계를 통해 일본 근세 화단에 文人畫의 개념과 양식이 수용되는 과정에 대해 고찰하였다.

南畫란 중국에서 전래된 明·清 회화에 자극받아 유행한 화풍을 일컫는다. 江戸시대(1600-1868) 중기에 활약한 町人 출신의 화가 이케노 타이가는 평생 문인화 그리기를 지향했다. 그러나 18세기 중기는 일본 문인화의 발전 단계에 있어 전반기에 속한다. 文化·文政期(1804-1830)에 이르러 비로소 남화 이론을 정립한 화론서와 화보 등이 쏟아져 나왔기 때문이다. 따라서 그의 화풍 정립 과정에 대해 살펴보는 작업은 일본 남화사의 전개과정을 이해하는 데 도움이 된다.

타이가는 청소년기에 畫師의 길로 들어서면서 대중에게 사랑받는 町繪 대신에 중국에서 들어온 화보를 보고 문인화풍의 그림을 그렸다. '文人·士大夫' 계층이 존재하지 않았던 일본 전통 사회에 중국적 취미를 즐기는 지식인들이 점차 늘어났기 때문이다. 야나기사와 키엔(柳澤淇園), 기온(祇園南海) 등 선배 화가들과 여러 한학과 지식인들과의 교류는 문인화가로서 자긍심을 더욱 높여주었다.

중국에서 전래된 화보와 화적은 문인화의 이론과 기법을 익히는 데 큰 역할을 했다. 『唐詩畫譜』는 문인화의 詩·畫 일치의 개념을 이해하는 데 도움이 되었다. 역대 화가들의 화풍으로 그린 『顧氏畫譜』는 大家들의 화법을 익히고, 倣作 개념을 이해하는 계기가 되었다. 특히 『芥子園畫傳』은 문인화의 기본 화법을 익히는 교과서 역할을 했다.

20-30대 작품에 나타난 여러 가지 화풍에는 전래 화적의 영향이 컸다. 타이가는 다양한 화풍의 중국화를 기무라 겐카도(木村兼葭堂)를 비롯한 지인들을 통해 접할 수 있었다. 그가 자주 사용한 點描法은 蘇州畫派의 화풍과 밀접한 관계가 있다.

그러나 무엇보다도 타이가의 업적은 화법의 꾸준한 연마를 통해 독자적인 양식을 이루어 냈다는 점에 있다. 기존의 남화가들이 주로 화보의 도안이나 중국 화적들을 臨摹하는 수준에 머물렀던 반면, 타이가는 화법의 기본을 익히고 이를 재해석하는 데 주력했다. 문인화 이론을 정립한 明末의 董其昌은 古法의 학습을 통해 궁극적으로는 독자적인 양식을 구축해야 한다고 주장했다. 바로 이러한 이론은 타이가에게 받아들여졌다. 倣作이라는 복고적인 기법을 통해 南宗畫는 물론 일본 전통 회화의 이미지까지 소화하여 창의성을 더했다는 점에서 타이가 회화의 의의를 찾을 수 있다.

Ikeno Taiga's Ideas and Works in Japanese Literati Painting

Park Yoonhee*

This article investigates the process of the reception of the concept and style of literati painting in modern Japanese artistic circles with a particular focus on works by Ikeno Taiga (1723–1776).

Nanga refers to the style of painting produced under the stimulus of Ming and Qing paintings transmitted from China. Ikeno Taiga, a *jōnin* painter active in mid-Edo period (1600–1868), pursued literati painting throughout his life. The middle of the 18th century belongs to an early stage in the development of Japanese literati painting, since books on the theory of *nanga* and painting manuals were not published in large numbers until the period between 1804 and 1830. An examination of the formation of his painting style helps understanding the developmental process of the Japanese *nanga*.

As he entered the field of painting in his adolescence, Ikeno Taiga did not engage in the contemporary urban painting but mainly worked in literati style painting imitating painting manuals transmitted from China. In the traditional Japanese society where the literati class did not exist, the number of intellectuals who developed taste for Chinese literati culture increased gradually. His acquaintance with senior painters such as Yanagisawa Kien and Gion Nankai as

* Master, Hongik University

well as a number of intellectuals versed in Chinese writings stimulated his pride as a literati painter.

Paintings manuals and works transmitted from China played an important role in Ikeno Taiga's learning of the literati theory and techniques. The *Tangshibuapu* was particularly helpful in understanding the accord of poetry, painting and calligraphy. The *Gushibuapu* helped him learn the methods of great masters and comprehend the idea of copying. The *Jieziyuan huazhuan* was a textbook for him in practicing in the basic techniques of literati painting. Various painting styles executed in the works of his 20s and 30s reflect enormous influence from actual Chinese paintings transmitted to Japan. Ikeno Taiga had access to Chinese paintings of diverse styles in association with such acquaintances as Kimura Kengado. Pointillism frequently used by Ikeno Taiga was derived from the style of the Suzhou school.

However, Taiga's achievement is the establishment of his original style through continuous practice based on painting manuals. While earlier *nanga* painters were content with simply copying Chinese works, he devoted himself to reinterpreting the Chinese style in his own way.