

# 近代北京傳統畫壇의 형성

## 中國畫學研究會와 湖社를 중심으로

이 주 현\*

- I. 序言
- II. 20세기 初의 北京畫壇과 中國畫論爭
- III. 中國畫學研究會와 湖社의 성립
- IV. 中國畫學研究會와 湖社의 회화이론과 화풍
- V. 結論

### I. 序言

서양 문물과 함께 유입된 서양화의 위력이 전 중국으로 확산되던 20세기 초, 中國畫學研究會는 전통회화의 보존과 발전을 목적으로 북경에 세워진 中國畫 教育기관이었다.<sup>1</sup> 金城(1877-1926)과 陳師曾(1876-1923)을 수장으로 하였던 中國畫學研究會가 김성의 죽음과 함께 1926년 문을 닫게 되자, 이들의 제자로 구성된 湖社가 조직되어 중일전쟁이 발발하였던

\* 명지대학교 문화예술대학원 조교수

<sup>1</sup> 中國畫學研究會와 湖社에 대한 연구 성과는 雲雪梅, 「中國畫學研究會의 美術教育」, 潘耀昌 編, 『20世紀中國美術教育』(上海書畫出版社, 1999), pp.40-57; 同著, 『金城』(河北教育出版社, 2002), pp.17-41; 何延喆·何厚今, 『陳少梅』(河北教育出版社, 2004), pp.12-18 등이 있다.

1937년까지 운영되었다. 元代 이래 제국의 수도였던 북경은 전통적으로 문인 관료화자들이 畫壇을 주도해 왔다.<sup>2</sup> 그러나 1911년 辛亥革命으로 帝政이 무너지고 共和政府가 들어서면서 전통적 유교교육을 받은 구관료 집단은 근대적 교육을 받은 신관료 집단으로 대체되기에 이른다. 이에 따라 북경화단에도 신공화정부의 관료를 중심으로 한 새로운 관료화자들이 등장하였다. 중국화학연구회는 이러한 새로운 관료화자들을 기반으로 조직된 단체였다. 그러므로 중국화학연구회의 성격은 이들 관료화자들의 정치적 성향과도 밀접한 관련을 가질 수밖에 없었다. 이제까지 중국화학연구회와 호사는 “1920년대 북경에서 가장 활발히 전통회화를 연구했으며, 서양회화와와의 융화를 통한 새로운 미술의 창출에 반대”하였던<sup>3</sup> 대표적 전통수호자로 평가되어 왔다. 본고에서는 먼저 이제까지 깊이 있는 연구가 이루어지지 않았던 중국화학연구회와 호사의 구성과 교육방침에 대해 살펴보면, 작품 전시회의 일환으로 개최되었던 中日繪畫聯合展의 규모와 구성에 대해 고찰하고자 한다. 또한 이들이 주장한 회화이론은 무엇이었으며 이러한 이론이 작품상으로는 어떻게 구체적으로 반영되었는가를 살펴보고자 한다. 이로써 전통수호자라는 표면적 평가 이면에 자리한, 중국화학연구회와 호사의 다양한 회화적 관점들을 고찰하고자 한다.

## II. 20세기 初의 北京畫壇과 中國畫論爭

1911년의 신해혁명을 기점으로 북경은 정치·문화적으로 새로운 국면에 접어들게 된다. 孫文(1866-1925)을 위시한 國民黨이 희망하였던 공화정 수립은 1912년 袁世凱(1859-1916)가 정권을 잡으면서 무산되고, 북경은 1916년부터 1928년까지 北洋軍閥에 의해 지배되는 군벌시대를 맞이하게 되었다.<sup>4</sup> 그러나 1916년 원세개가 세상을 뜬 후 새로운 내각이 들어서고, 독일에서 미학과 교육학을 공부하고 돌아온 蔡元培(1863-1940)가 1916년 北京大學

<sup>2</sup> 청 말 북경화단에 대해서는 Claudia Brown · Chou Ju-hsi, *Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire 1796-1911* (Phoenix Art Museum, 1992), pp.14-21 참조.

<sup>3</sup> 郎鄧君, 김상철 역, 『중국근현대 미술-전통을 딛고 새로운 지평을 열다』(시공사, 2005), p.118.

<sup>4</sup> 북양군벌은 원세개가 조직한 군벌 집단으로 段祺瑞를 수장으로 한 安徽派, 馮國璋을 위시한 直隸派, 張作霖을 필두로 한 奉天派로 나뉜다. 이들은 1928년 국민당의 북벌전쟁이 성공하기까지 북경정부를 장악하기 위해 전쟁을 벌였다. 20세기 초반 북경의 군벌정치에 대해서는 辛勝夏, 「1920년대 中國의 政治와 軍閥」, 『중국연구』 Vol. 2(1980), pp.38-42 참조.

의 교장으로 부임하면서 북경은 진보적 지식인들의 구심점 역할을 하였다. 채원배의 초청으로 문학혁명을 주창하였던 陳獨秀(1879-1942)와 胡適(1891-1962), 魯迅(1881-1936) 등이 북경대 문과대로 모여들면서 문화적 사상적 분위기를 선도해 갔다. 북경대학에는 미술교육에 지대한 관심을 갖고 있던 채원배의 주도하에 1917년 書法研究會가 조직되었고, 1918년에는 書法研究會라는 회화교육단체가 발족되어 外國畫部와 中國畫部로 나누어 회원을 모집하였다.<sup>5</sup> 康有爲(1858-1927)를 필두로 陳獨秀, 蔡元培, 梁啓超(1873-1929), 魯迅 등은 서양화의 사실정신을 수용하여 중국화를 혁신할 것을 주장하며 中國畫改良論을 펼쳤다. 강유위는 1917년 『万木草堂藏畫目』의 序文에서 다음과 같이 자신의 견해를 피력하였다.

元, 明의 繪畫는 [사실적인] 界畫를 공격하고 畫工들의 그림을 배척하였다……이 같이 畫匠들을 배척함으로써 근세의 中國畫는 쇠퇴하게 되었다……사람들은 사대부의 弄墨 가운데 만물의 본성을 지극히 그려낼 수 있다 하는데, 이것이 가당키나 한 말인가?……나는 일찍이 인도와 터키, 페르시아, 유럽과 미국을 돌아보며 아카데미 화가들이 그린 15세기 이전의 그림을 보았는데, 전부가 聖畫들로서 별다른 변화를 찾을 수 없었다……감히 말하지만 宋나라의 그림이 15세기 이전 지구상 모든 나라의 그림 중 가장 뛰어난 것이다……그러나 요즘은 四王과 二石의 찌꺼기를 모사하여 마른 필획 몇 개로 비슷한 그림들을 그려내니, 어찌 이를 후세에 전할 것이며 어찌 미주, 구주, 일본과의 경쟁에서 이길 것인가?……郎世寧은 西法에 뛰어났으니 가히 中西畫法의 대성자라 할 것이다……우리나라 사람 가운데는 어찌 中西畫法을 합하여 畫學에 신기원을 이룩할 뛰어난 인재가 없는가?<sup>6</sup>

라고 중국과 서양화법의 융합을 촉구하였다. 진독수 역시 1918년 「美術革命」이라는 글을 통해 다음과 같이 전통회화를 비판하였다.

中國畫를 개량하려면 반드시 서양화의 사실정신을 받아들이지 않을 수 없다. 南宋과 北宋의

<sup>5</sup> 書法研究會는 蔡元培를 회장으로, 狄福鼎, 陳邦濟를 간사로 선출하였다. 陳師曾, 湯滌, 徐悲鴻, 吳法鼎, 李毅士, 鄭錦 등이 연구회를 이끄는 교수진이었다. 다른 미술가 단체와는 달리 “화법 연구를 통해 미술교육을 발전시키는 것”을 목표로 하였으므로, 실제 회화 연습의 기회 없이 이론교육에 편중되는 결함을 가지고 있었다. 書法研究會는 『繪學雜誌』를 발행하여 陳師曾의 「文人畫의 가치」, 徐悲鴻의 「中國畫改良論」, 胡佩衡의 「美術의 勢力」 등을 게재하였다.

<sup>6</sup> 康有爲, 「万木草堂藏畫目」, 郎紹君, 水天中 編, 『二十世紀中國美術文選』(上海書畫出版社, 1999), pp.24-25.

界畫, 화조, 영모화에는 서양의 사실주의와 유사한 바가 있었다. 그러나 선비화가들이 畫院 畫家들을 폄하하고 寫意만을 중시하면서 사물을 닮게 그리는 풍조는 폄하되었다……사람들은 王翬의 그림을 중국화의 집대성이라 하나, 나는 王翬의 그림이 倪瓚과 黃公望, 沈周와 文徵明 일파가 그린 묵설 그림의 총결집이라 말하고 싶다……‘臨’·‘摹’·‘倣’·‘撫’의 四大 본령을 사용하여 옛 그림을 복제하니……이것이 王派가 화단에 남긴 가장 큰 악영향이다. 오히려 이후의 揚州八怪들은 자유롭게 묘사할 줄 아는 재능이 있었으나 사회에서 이들을 경멸하고 王派의 繪畫를 畫學의 正統으로 삼았다……맹목적으로 숭배하는 우상과도 같은 이 正統을 타도하지 않는다면 사실주의를 들여오고 중국화를 개량하는 데 큰 장애가 될 것이다.<sup>7</sup>

채원배 역시 1919년 북경대 화법연구회의 2차 시업식 연설에서 다음과 같이 중국화 개량을 논하였다.

중국화와 서양화는 시작하는 방법이 다른데, 중국화는 臨摹에서 시작하며 서양의 그림은 사실의 묘사에서 시작한다……지금은 東西文化의 융합시대이다. 서양의 장점을 우리는 받아들여야 한다……중국화를 공부하는 이들이 반드시 서양화의 사실적 묘사의 장점을 받아들여 석고 데생을 하고 실경 사생을 하게 되길 바란다……우리 그림을 배우는 사람들은 과학적 방법을 이용하여 그림으로 들어가야 한다.<sup>8</sup>

이들이 주장하는 중국화 퇴보의 원인을 종합해보면, 사실적 묘사에 뛰어났던 畫院 畫家를 畫工으로 폄하한 점, 四王의 정통주의에 사로잡혀 古畫의 臨摹를 일삼고 사실성을 등한시한 점 등으로 요약될 수 있다. 이를 개선하기 위해 이들이 제시한 방법으로는, 西洋畫法을 참조하여 사실성을 되살릴 것, 고화의 임도가 아닌 實景을 묘사할 것, 畫院 畫風을 본받을 것, 揚州八怪와 郎世寧 등의 창작성을 본받을 것 등으로 요약될 수 있다.

중국화개량론이 확산되는 가운데 북경에는 근대적 미술학교들이 문을 열기 시작하였다. 1915년 國立北京高等師範學校에 3년제 圖畫手工科가 생긴 것을 시작으로 1918년에는 최초의 국립미술학교인 北京美術學校(1922년 國立北京美術專科學校로 개칭)가 세워져 국

<sup>7</sup> 陳獨秀, 「美術革命」, 郎邵君, 水天中 編, 앞의 책, pp.29-30. 중국 근대화단의 중국화 논쟁에 대해서는 한정희, 「중국근대회화의 성격」, 『미술사학』 9호(1995), pp.57-76 참조.

<sup>8</sup> 蔡元培, 「在北京大學畫法研究會上的演說」, 郎紹君, 水天中 編, 앞의 책, p.37.

畫科, 西洋畫科, 圖案科가 문을 열었으며 일본에서 유학한 鄭錦(1883-1959)이 교장으로, 프랑스에서 유학한 吳法鼎(1883-1924)이 서양화과 교수로 재직하였다. 1924년에는 일본 유학에서 돌아온 王悅之(1895-1937)가 私立北京藝術學校를 개교하였고, 이어서 北平私立京華美術專科學校가 설립되어 姚華(1876-1930)가 교장으로 부임하였다.

근대적 미술학교를 통해 서양화 교육이 확대되는 가운데 전통화단 역시 서서히 기틀을 형성해 갔다. 당시 북경에서 활약하였던 전통화가들은 약 세 무리로 분류할 수 있다. 첫째로는 帝政이 붕괴된 후 새롭게 등장한 관료 계층의 화가들을 꼽을 수 있다. 일본 유학을 마치고 우편국에 재직하던 姚華, 역시 일본 유학을 마치고 교육부에 재직하던 陳師曾, 警務局 督辦을 역임한 周肇祥(1880-1954), 영국 유학 후 내무부에 재직하였던 金城, 국무원 비서장 陳漢第(1874-1949), 교통부 부장 葉恭綽(1881-1968), 재정부 차장 凌文淵, 법정부에 임직하였던 余紹宋(1882-1949) 등이 북경으로 운집하여 관료 신분의 화가로 활동하였다. 중국화학연구회는 이러한 관료화가들이 주축이 되어 세워졌으며, 특히 金城과 陳師曾是 中國畫學研究會의 會長과 評議로서 중추적 역할을 수행하였다. 이외에 황실 출신의 화가와 직업화가들을 언급할 수 있다. 溥儒(1896-1963)를 위시한 溥佐, 溥雪齋(1893-1966) 등 황실 화가들은 신해혁명으로 특권이 사라진 후 화가로서 활동하였다. 직업화가로는 蕭俊賢(1865-1949), 蕭愔(1883-1944), 齊白石(1864-1957), 陳年(1877-1970), 俞明(1884-1935) 등이 활약하였다. 이 같이 다양한 회화적 이력을 가진 화가들이 모여 북경의 전통화단을 풍성하게 해주었다. 이들은 다양한 書畫家 모임을 조직하여 吟詩와 作畫를 통해 친목을 도모하였다. 1907년에는 金城이 주축이 되어 無聲詩社를 조직하였으며, 1914년에는 좀더 규모가 커진 宣南畫社가 조직되어 陳師曾, 梁啓超, 姚華, 溥雪齋, 溥儒, 陳年, 王雲(1888-1934) 등이 회원으로 활동하였다. 또한 1916년에는 西山畫會가 조직되어 金城과 陳師曾, 湯滌(1878-1948) 등이 주요 회원으로 활약하였다. 이 모임들은 체계적 조직을 갖춘 근대적 미술가단체는 아니었지만, 북경의 전통화가들을 결집시키는 구심점 역할을 하였으며 이후 중국화학연구회가 출발하는 데 초석의 역할을 하였다.<sup>9)</sup>

북경의 전통화가들은 논고를 통하여 개량론에 반대하는 입장을 표명하였다. 김성의 다음과 같은 글은 이들의 회화적 입장을 대변한다.

<sup>9)</sup> 朱萬章, 『陳師曾』(河北教育出版社, 2003), pp.23-24.

民國 初期에 무지한 이들이 외국의 그림을 지극히 숭배하고 國畫를 폄하하였다. 그러나 몇 년 지나지 않아 유화나 수채화는 아무도 묻는 이가 없는 영역이 될 것이다. 그리고 부패했다고 여겼던 중국화는 시대의 추세가 바뀌면 각광받고 진보할 것이다……수천 년간 내려온 우리의 우수한 미술은 세계의 보물이다. 소인배들이 이를 보존하고 선양해야 함을 알지 못하고 '미술혁명'을 외치니, 고요한 밤에 홀로 생각하면 스스로 부끄럽지 아니할까?……그림은 古法을 배우지 않으면 千篇一律의 이 된다……古人을 스승으로 삼지 않으면 그림이라 말하기 부족하다.<sup>10</sup>

김성은 서양화가 아닌 자국의 옛 화법을 배워 전통회화를 보존해야 함을 역설하였다. 김성의 제자였던 胡佩衡(1891-1962) 역시 “산수화에 氣韻을 불어넣으려면 古畫를 많이 임모해야 한다……임모를 통해 古人의 氣韻과 자연스러움을 우리의 筆墨에 결합시켜야 한다”라고 주장함으로써, 개량론자들이 비난했던 고화임모의 중요성을 강조하고 있다.<sup>11</sup>

진사중 역시 「文人畫의 價値」라는 글에서, 개량론자들이 주창하는 사실주의를 形似라는 전통 개념으로 환치하여 다음과 같이 주장하였다.

文人畫가 形似를 중요시하지 않는 것은 [회화의 퇴보가 아니라] 진보를 의미한다……形似에 이르지 못하는 것이 아니라 形似가 필요치 않을 뿐이다……서양화는 形似의 극치라 말할 수 있겠으나 19세기 이후로는……나 未來派, 表現主義 등 主觀을 강조하는 畫派가 속출하고 있으니, 形似만으로는 미술의 우수함을 펼치는 데 부족함이 있다는 것을 알 수 있다. 文人畫의 요소는 第一이 人品이고 第二가 學問이며 第三이 才能이고 第四가 思想이다. 이 넷이 모두 갖추어져야 온전하다 할 것이다.

라며, 객관묘사를 중시하는 개량론자들을 논박하였다.<sup>12</sup> 북경에서 시작된 중국화논쟁은 전국적으로 확대되면서 고답적 화풍을 고수하던 수묵화가들에게 자극제로 작용하였다.

관료화가들은 중국의 전통회화를 보존하기 위해 노력하였다. 이 가운데 북경 故宮博物院의 전신이라 할 古物陳列所의 성립은 주목할 만하다. 이를 성사시킨 이는 영국에서 법률

<sup>10</sup> 雲雪梅, 앞의 책, p.155, 159.

<sup>11</sup> 胡佩衡, 「中國山水畫氣韻的研究」, 郎邵君, 水天中 編, 앞의 책, p.107.

<sup>12</sup> 陳師曾, 「文人畫之價値」, 郎邵君, 水天中 編, 앞의 책, pp.71-72.

과 경제학을 전공하고 귀국한 김성이었다. 內務部の 警政司 第1科 僉事로 재직하던 김성은 고물진열소 건립을 제안함으로써, 신해혁명 이후 유실되고 있던 熱河 行宮과 沈陽 故宮 소장 서화 문물을 북경으로 옮겨와 보관, 전시하고자 하였다. 이로써 1914년 2월부터 북경 고궁 내에 고물진열소가 세워지고 寶蘊樓를 유물창고로, 文華殿과 武英殿을 전시실로 사용하게 되었다.<sup>13</sup> 1914년 10월에는 故宮의 太和殿, 中和殿 등 10개의 궁전이 일반인에게 개방되었고, 고물진열소 내에는 고화의 입모와 회화 인재 양성을 위해 國畫研究所가 건립되었다. 또한 김성의 제안에 따라 고물진열소 소장 서화작품들의 전시용 입모본과 보관용 축소본이 각각 제작되었다.<sup>14</sup> 황실과 관료의 전유물이었던 서화가 개방되면서 북경의 화가들은 古畫를 공부할 좋은 기회를 얻게 되었다. 于非闇(1887-1959), 劉凌滄(1907-1989), 郭味渠(1908-1971), 俞明 등은 고물진열소에서 고화를 입모하면서 화가로 성장하였으며, 김성 역시 “매일 붓과 벼루를 가지고 古畫 옆에서 먹고 자면서 수년간 200여 폭의 고화를 두루 입모함으로써 그림에 큰 진전을 볼 수 있었다.”<sup>15</sup> 고물진열소를 모태로 1925년에는 고궁박물관이 건립되었다.<sup>16</sup>

紫禁城의 개방이 큰 반향을 불러일으키면서 개인 수집가들이 일반인을 위해 소장품을 공개하는 전시회가 열리기도 하였다. 陳師曾의 〈讀畫圖〉는 1917년 北京 中央公園에서 성황리에 개최됐던 고화전시회의 모습을 보여준다<sup>도1</sup>. 제시에 의하면 葉恭綽과 金城, 陳漢第(1874-1949), 陳師曾이 1917년 12월 1일로부터 일주일간 자신의 소장품을 모아 전시하였으며 관람객들이 지불한 관람료는 경기 지방의 수재 복구를 위해 사용하였다.<sup>17</sup> 軸, 卷, 畫冊 등을 진지하게 감상하고 있는 화면 속 인물들은 전통회화에 대한 일반인들의 관심을 과장 없이 보여주고 있다. 진사증은 1902년부터 1909년까지 동경의 高等師範學校에서 博物學을 공부하고 귀국한 후 1913년부터 북경의 教育部에서 編纂으로 일하였다.<sup>18</sup> 뛰어난 서화, 전각

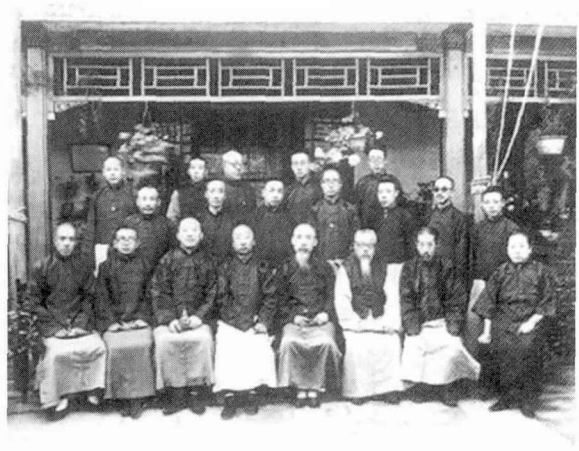
<sup>13</sup> 이는 중국 국가 박물관과 미술관의 효시라 할 수 있다. 심양고궁소장의 114,600건 유물과 승덕 행궁 소장의 117,700건 유물이 고물진열소로 옮겨졌고, 감정위원으로 羅振玉, 陳漢第, 蕭遜, 顏世清 등이 선정되었다. 유물 전시는 문물 보호를 위해 짧게는 일주일에서 길게는 한 달간 전시하였다. 특히 승덕 행궁으로부터 온 10여 폭의 궁정미인도로 이루어진 “香妃 畫像展覽”은 일반 관람객의 많은 관심을 끌었다. 자세한 내용은 雲雪梅, 앞의 책 p.206과 阮榮春, 胡光華, 『中國近現代美術史』(天津人民美術出版社, 2005), p.72 참조.

<sup>14</sup> 阮榮春, 胡光華, 앞의 책, p.69.

<sup>15</sup> 金開藩, 「金拱北先生事略」, 『湖社月刊』 第22冊, p.9.

<sup>16</sup> 單國強, 「북경 고궁박물관의 역사와 특성」, 『미술사 논단』 14호(2002, 상반기), pp.10-12 참조.

<sup>17</sup> 丁巳十二月一日葉玉甫 金鞏伯陳漢第諸君集京師收藏家 之所有於中央公園展覽七日, 每日更換六七百種取來觀者之費 以振京畿水災因圖當時之景以記盛事.



도 2 1920년 中國畫學研究會 창립기념사진(왼쪽으로부터 세 번째와 다섯 번째가 金城과 周肇祥. 이외 胡佩衡, 陳漢第, 金章, 吳熙會 등이 참석)

도 1 陳師會, <讀畫圖>, 1917년, 紙本設色, 87.7×46.6cm, 北京故宮博物院

가이자 미술이론가였던 진사증은 『中國美術小史』와 『中國繪畫史』를 비롯한 많은 회화사 관련 논고를 통해 전통회화에 대한 대중의 인식을 확대하였다. 북경에서 영향력 있는 문인이었던 진사증은 중국화학연구회가 발족되자 중국과 일본을 오가며 매개자로서의 역할을 충실히 수행하였다.

### III. 中國畫學研究會와 湖社의 성립

1920년 5월 “옛 화법을 정교히 연마하고 널리 새로운 지식을 구한다(精研古法, 博采新知)”라는 기치 아래 중국화학연구회가 발족되었다도2.<sup>19</sup> 1920년 5월 30일자 『晨報』는 이를

18 진사증에 대해서는 龔產興, 「陳師會的生平和藝術」, 『陳師會書畫精品集』(北京人民美術出版社, 2004), pp.1-10; 朱萬章, 앞의 책 참조.

19 阮榮春, 胡光華, 앞의 책, p.53에서 재인용.

다음과 같이 전하였다.

중국화학연구회가 5월 29일 하오 세 시 북경의 石達子廟에서 성립되었다. 참석자는 유명한 화가 30여 명으로 周肇祥을 主席으로 김성을 회장으로 선정하였다. 이들은 매 3, 6, 9일에 開會하기로 하였다. 개회장에는 名人의 서화를 걸어 놓음으로써 대중들에게 연구자료를 제공하였다.<sup>20</sup>

위의 기사는 중국화학연구회가 성립되어 주조상을 주석으로, 김성을 회장으로 선출하였음을 밝히고 있다.<sup>21</sup> 중국화학연구회의 구성은 회장-강의와 학생 지도를 맡았던 評議(교수)-우수 졸업생 중에 선발된 조교-연구원(학생)으로 구성되었다. 評議는 초기에는 陳師曾, 陳漢第(18714-1949), 賀良朴(1860-1937), 徐宗浩(1880-1957), 安世淸(1873-1929), 金章(1884-1939), 陶瑢(1872-1927) 등이 맡았으며, 이후에는 姚華, 王夢白, 蕭俊賢, 湯滌 등 북경에 거주하였던 많은 화가들이 참여하였다.<sup>22</sup> 학생들은 '研究員', '受業', '受業人'이라 칭하였으며 남녀를 불문하고 작품을 연구회에 보내면 심사를 거쳐 소질이 있는 사람을 선발하였다. 人物, 山水, 花鳥, 界畫 의 네 분야로 나누어 교육하였으며, 1926년까지 7회의 국내 전시회를 열었다. 연구원들에게는 5년의 기한이 지나면 성적합격자에 한해 졸업증서를 주었고, 일부는 조교로 승진되기도 하였다.<sup>23</sup> '평의-연구원 제도'를 도입하여 한 사람의 스승에게만 전적으로 의존하였던 전통적 사승관계에서 벗어나, 학생들이 여러 評議들의 강의와 지도를 동시에 받을 수 있도록 하였다.<sup>24</sup> 1926년 5월 19일 1회 졸업생을 배출하기까지 중국화학연구회는 회원수 300여 명에 달하는 북경 최대의 사립 중국화교육기관으로 성장하였다. 주목할 사실은 1918년 총통이 된 徐世昌(1857-1936)이 중국화학연구회를 경제적으로 지원했다는

<sup>20</sup> 雲雪梅, 앞의 책, p.24에서 재인용.

<sup>21</sup> 周肇祥은 浙江 紹興 출생으로 북경대학의 전신인 京師大學堂에서 법학과를 졸업하였다. 奉天派 군벌들과 밀접한 관계를 유지하면서 奉天警務局 總辦, 奉天勸業道 등을 역임하였으며, 특히 신총통 서세창과 사제지간의 관계를 유지하였다.

<sup>22</sup> 陳漢第는 국무원 비서장을 역임하였으며 화훼 족석에 뛰어난 화가였다. 顏世淸은 直隸의 道員을 역임하였던 북경의 저명한 수장가이자 산수 화훼에 뛰어난 화가였다. 金章은 金城의 누이동생으로 영국과 프랑스에 유학하여 서양화를 배웠으나 귀국한 후 수묵으로 전필하였다. 나머지 인물들의 간추린 생애는 雲雪梅, 앞의 책, pp.29-30; 雲雪梅, 앞의 글, p.59 참조.

<sup>23</sup> 梁得所 編, 『近代中國藝術發展史』(上海良友圖書印刷公司, 1936), p.33.

<sup>24</sup> 阮榮春, 胡光華, 앞의 책, p.53.



도 3 胡佩衡, 〈臨風雪杉松圖〉, 1920년(『胡佩衡專集』, 圖23)

것이다. 서세창은 文治政策을 표방하면서 서구 열강들이 되돌려준 庚子賠款을 교육과 문화 사업에 투자한 군벌 출신의 인물이었다.<sup>25</sup> 중국화학연구회에 대한 경제적 지원도 이러한 문화사업의 일환이었을 것으로 생각된다. 또한 서화가라기보다는 고위 관료였던 주조상을 주석으로 선출했던 것도 그와 사제지간의 돈독한 관계를 유지했던 서세창의 영향력이 작용했을 것으로 보인다. 서세창은 대표적 친일 세력이었던 만주 군벌 張作霖(1873-1928)의 도움으로 총통이 된 인물로, 서세창의 지원을 받았다는 것은 중국화학연구회의 친군벌적이며 친일본적인 성향을 잘 드러낸다.

중국화학연구회에서의 서화교육은, 사생과 소묘 위주의 미술학교들과 달리 古畫臨摹를 위주로 진행되었다. 주조상은 고물진열소의 소장이었으며, 김성은 고물진열소의 실제적 운영자였으므로 학생들은 진열소에 소장된 고화를 실견하고 임모할 기회가 많았다. 1920년에 제작된 호패형의 〈臨風雪杉松圖〉는 金代 李山の 〈風雪杉松圖〉를 임모한 것으로 엄정한 임모를 통해 고화를 학습하였던 중국화학연구회의 면모를 잘 보여준다<sup>도3</sup>.

1926년 中日繪畫聯合會을 준비하는 과정에서 김성이 과로로 세상을 떠난 후 중국화학연구회는 둘로 분리되었다. 중국화학연구회는 회장이 주조상으로 바뀐 채 명맥이 유지되었으나,<sup>26</sup> 중국화학연구회의 실제적 중심세력이었던 김성의 제자들은 湖社를 조직하여 독립함으로써 스승의 뜻을 이어갔다. 호사라는 명칭은 김성의 별호인 藕湖에서 ‘湖’字를 취한 것으

<sup>25</sup> 雲雪梅, 앞의 글, p.42.

<sup>26</sup> 1926년 이후 周肇祥을 회장으로 하고 陳平丁, 徐宗浩를 부회장으로 하는 중국화학연구회가 조직되었다. 1928년부터는 『藝林旬刊』을 출간하였고 2년 후에는 『藝林月刊』으로 개칭하여 1937년에 이르기까지 190호를 발간하였다.

로, 주축이 되었던 인물은 김성의 아들인 金開藩과 제자인 胡佩衡, 惠均(1902-1979)이었다. 호사는 북경 東西 錢糧胡同 14호에 자리한 金開藩의 가옥인 墨茶閣에서 모임을 시작하였다. 회원이 늘어나면서 中央公園 董事會의 南舍에서 매 半月 간격으로 연구회를 개최하였고, 회원들에게는 3년이 지나면 졸업증명서를 발급하였다. 연구회 모임에서는 作畫와 作品展示가 함께 이루어졌다. 1928년 중앙공원에서 개최된 호사연구회의 참관기에 의하면 회원들은 자유롭게 그림을 그렸으며, 이들의 작품은 戴進의 산수, 王翬의 倣巨然山水畫, 丁雲鵬의 靑綠山水 등의 古畫와 함께 전시되었다.<sup>27</sup> 호사는 호패형의 책임하에 1937년까지 100호에 달하는 『湖社月刊』을 간행하였다. 이들은 김성의 회화이론과 陳師曾, 胡佩衡 등의 글을 게재함으로써 본래 중국화학연구회가 견지하였던 전통서화의 전파에 노력하였다. 서세창의 실각과 1928년 장작림의 죽음, 국민당의 북벌전쟁 성공 등을 기점으로 사실상 군벌 세력이 북경에서 퇴각하면서 호사는 경제적 자구책을 강구해야 했다. 성적전람회를 열어 회원들의 그림을 팔아주고 매 건당 2원의 수수료를 받아 재정에 보태었으며, 1930년대 이후부터는 일반인들도 사서 볼 수 있었던 『湖社月刊』에 서화가들의 작품가격표를 게재해주고 작품을 팔아주는 중개자 역할도 하였다.<sup>28</sup> 1931년에는 天津에 湖社 分會를 두었다. 김성의 제자였던 陳少梅(1909-1954)와 惠均을 주축으로 천진의 廣東路 崇仁里 4호에 위치한 공회당을 모임 장소로 사용하였으며,<sup>29</sup> 산하에 國畫傳習社를 세워 일반인을 대상으로 국화강습회를 열고 강습료를 받아 재정을 충당하였다.<sup>30</sup>

중국화학연구회가 힘을 기울였던 사업으로 中日繪畫聯合展을 들 수 있다. 중일회화연합전은 김성과 진사증을 중심으로 중국과 일본을 번갈아 오가며 1926년까지 4회에 걸쳐 이루어졌다. 일본 측 중개자로는 김성과 친분을 쌓은 일본인 화가 渡邊晨畝(와타나베 신포)가 활약하였다.<sup>31</sup> 그는 전시 준비를 위해 일본으로 건너가 그의 스승 荒木十畝(아라키 쥬포: 1872-1944)의 도움으로 日本帝國美術院의 화가 川合玉堂(카와이 교쿠도: 1873-1957), 小室翠雲(코무로 스이운: 1874-1945), 竹內栖鳳(타케우치 세이호: 1864-1942), 山元春舉(아마모토 순교: 1871-1933)등을 발기인으로 하여 화가 20명의 작품 200여 폭을 모을 수 있었다.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> 余鑄雲, 「中央公園湖社開會記」, 『湖社月刊』 1-10 合冊, pp.105-106.

<sup>28</sup> 작품을 중개하는 기사는 『湖社月刊』 第31冊, p.16 참조.

<sup>29</sup> 金開藩, 「湖社畫展之演說并四年來之回顧」, 『湖社月刊』 第31冊, p.13.

<sup>30</sup> 天津 分會의 國畫傳習所에 대한 소개는 『湖社月刊』 第36冊, p.9 참조.

<sup>31</sup> 渡邊晨畝는 荒木十畝(1872-1944)의 제자로 화려한 채색을 사용한 공필화조화에 능하였다. 북경에 장기간 머물면서 김성을 비롯한 북경의 전통화가들과 교류하였다.

이 작품들은 북경으로 옮겨져 1920년 11월 石達子廟의 歐美同學會에서 열린 제1회 中日繪畫聯合展에 전시되었다. 제2회 전시회는 1922년 동경의 상공정려관에서 개최되었다. 중국으로부터 김성, 진사증, 오희증(1904-1972)이 북경과 상해화가들의 작품 400여 폭을 가지고 동경으로 향하였다. 中國畫家 일행은 동경에서 大村西崖(오무라 세이가이: 1868-1927), 小室翠雲 등 帝國美術院의 저명한 화가들의 영접을 받았으며, 이들이 동경 역에서 중국 일행을 맞이하는 장면이 4월 25일의 『中央新聞』에 실리기도 하였다. 제3회 전시회는 1924년 4월과 5월 북경과 상해에서 열렸다. 일본 측에서는 外務省의 中國文化事業部가 지원함으로써 참가자가 50명으로 증가하였으며, 荒木十畝, 小室翠雲을 비롯한 12명의 일본 화가들이 북경을 직접 방문하기도 하였다. 제4회 전시회는 1926년 6월 東京府 美術館에서 열린 후 7월에는 오사카의 공회당으로 순회전시되었다. 金城, 周肇祥, 金開藩 등이 동경을 방문하자 일본 외무성의 아시아 국장, 문화사업부장, 동경미술학교 교장 등이 역전에서 이들을 영접하였다. 또한 언론사, 실업가 등 5개 단체가 제국여관에서 모여 대규모의 초대회를 개최하는 등, 일본 정부의 지원은 좀더 적극적으로 변하였다. 특히 4차 전시는 매우 성공적이어서 작품을 구입하려는 일본인의 발길이 끊이지 않았다.<sup>33</sup> 그러나 중국 측의 후원은 일본에 미치지 못한 것이었음을 4차 전시를 마치고 쓴 金開藩의 글을 통해 알 수 있다.

전람회를 위해 일본 측에서는 동경미술학교의 교장과 渡邊晨畝가 중국으로 와서 상해, 항주, 북경, 천진, 요녕 등지의 수장가, 화가들과 접촉을 갖고 노고를 아끼지 않았다…… 전시관의 규모나, 이를 위한 자금과 규모의 광대함 등을 보면 일본을 가히 동방예술의 빛이라 부를 만하다. 일본 정부의 재정적 지원이 없다면 이 같은 규모는 불가능하였으리라. 그러나 우리의 처지는 이와는 다르다. 우리 정부는 이 같은 자금을 원조할 능력이 없는 것이다.<sup>34</sup>

중국화학연구회가 해체되고 호사가 세워졌던 1926년, 서세창의 배후 세력이었던 장작림은 북경의 大元帥에 취임함으로써 최고의 권좌에 올랐으나, 재정적으로는 만주의 이권을 일본에게 할양하고 얻은 일본차관에 의지하고 있었다. 호사 역시 군벌세력의 원조하에 중·

<sup>32</sup> 中日繪畫聯合展에 대한 자세한 논의는 吉田千鶴子, 「大村西崖和中國-以他晩年の五次訪華爲中心」, 『南京藝術學院學報』 1997年 1期, pp.25-29 참조. 吉田千鶴子の 논문은 「聯合展覽會舉行的動機」, 「展覽會關係雜件」 등의 일본 외무성의 문건을 바탕으로 저술되었다.

<sup>33</sup> 陳寶琛, 「清故通議大夫大理院推事金君墓誌銘」, 『湖社月刊』 第21冊, p.4.

<sup>34</sup> 金開藩, 「金潛庵赴日感言一日華聯合畫展及宋元明清畫展之我見」, 『湖社月刊』 第44冊, pp.9-10.



도 4 1928년 中日現代繪畫展覽會 개막식에 참석한 張作霖, 滿洲鐵道 所長, 渡邊晨畝, 金開藩, 惠均(『湖社月刊』 26冊, p.1)



도 5 渡邊晨畝, <孔雀圖>(『湖社月刊』 26冊, p.17)

일 간의 교류전시를 이어갔다. 1927년에는 渡邊晨畝의 도움으로 中日繪畫研究會가 조직되었고, 이후에는 中日現代繪畫展이라는 이름으로 전시회를 이어가게 된다. 중일현대회화전이 요녕에서 열리자 장작림과 만주철도의 소장이 渡邊晨畝, 金開藩, 惠均 등과 함께 개막식에 참여함으로써 친밀함을 과시하기도 하였다<sup>4</sup>. 또한 장작림은 중일현대회화전에 출품된 渡邊晨畝의 채색 화조화 <孔雀圖>를 오백금을 주고 구입하였으며<sup>5</sup>, 『湖社月刊』에는 서세창의 산수화가 실리기도 하였다.<sup>35</sup> 이는 당시 湖社가 여전히 만주 군벌 세력과 밀접한 관계를 유지하고 있었음을 잘 보여준다. 張作霖이 피살되고 지위를 계승한 張學良(1901-2001)은 1931년 일본에게 만주를 내어주면서 급속히 세력이 약화되었다.

中日繪畫聯合展을 고찰하면서 간과할 수 없는 것은 반일감정이 고조되던 1920년대에 기획된 중일회화연합전의 실제적 동기라 하겠다. 1929년 8월 1일자 『藝術旬刊』에 게재된 논고는 중일회화연합전이 중국화학연구회 설립 이전에 이미 계획되었으며, 중국화학연구회 설립의 중요한 목적 가운데 하나였다는 것을 알려 준다.

<sup>35</sup> 작품은 『湖社月刊』 第26冊, p.1와 第38冊, p.12와 p.15에 실렸으며, 기사는 『湖社月刊』 第26冊, p.17 참조.

1917년과 1918년 사이 총통부의 일본인 고문 坂西利八郎씨는 일본의 화가들이 중국에서 전시 개최를 원하고 있음을 周肇祥, 金城, 顏世清 등에게 알렸다. 이들은 여러 차례 이에 관해 이야기를 나누었다……주조상과 김성은 중국화학연구회를 조직함으로써 한편으로는 화가를 연합하였고 또 다른 한편으로는 인재양성을 준비하였다.<sup>36</sup>

일본 측의 외교문서는 중일회화연합전의 발단을 다음과 같이 기술하고 있다.

중일회화연합전의 발단은 원래 개별적인 화가들간의 교류로서, 곧 渡邊晨畝와 북경화가들의 만남이 그것이다. 渡邊晨畝는 荒木十畝 문하의 화조화가로 장기간 북경에 체류하였다. 1918년 12월 북경화단의 영수인 金城, 顏世清이 북경의 화가들을 모아 초대회를 개최하였다. 여기서 중일회화연합전 거행을 결정하였다.<sup>37</sup>

위의 기사는 중일회화연합전의 결정이 중국화학연구회 성립보다 선행하는 것이었음을 보여준다. 시작은 中日 畫家의 개인적 접촉에 의한 것일 수 있겠으나 중일회화연합전은 양국 정부의 문화교류 차원으로 발전하였다. 당시 일본의 경제원조에 크게 의지하고 있었던 군벌세력은 일본 화단의 요구에 의해 중일회화연합전 개최가 확정되자, 중국화학연구회 설립을 지원함으로써 일본 측 요구에 부응하였던 것으로 보인다.

#### IV. 中國畫學研究會와 湖社의 회화이론과 화풍

중국화학연구회와 호사의 미학적 입장은 김성과 진사증의 회화이론을 통해 살펴볼 수 있다. 1920년대 초 김성은 「北樓論畫」와 「畫學講義」를 통해서, 진사증은 「清代的 山水畫」, 「中國 人物畫의 변천」, 「文人畫의 가치」, 「中國畫는 진보적이다」 등의 회화사를 다룬 논고를 통해서 中國畫에 대한 입장을 표명하였다.<sup>38</sup> 중국화학연구회와 호사의 기본적 입장은 중국화

<sup>36</sup> 燃犀, 「東方繪畫協會原始客述」, 『藝術旬刊』 1929년 8월 1일자, 雲雪梅, 앞의 책, p.37에서 재인용.

<sup>37</sup> 吉田千鶴子, 앞의 글, pp.25-29.

<sup>38</sup> 「청대 산수화의 파벌(清代山水畫之派別)」, 「청대화훼화의 파벌(清代花卉之派別)」, 「도화과의 보통 교수법에 대한 의견(對於普通教授圖畫科意見)」, 「회화는 실용에서 유래한다(繪畫源于實用說)」는 북경대 화법연구회에서 1920년에 출간하였던 『繪學雜誌』의 창간호에 실렸으며, 「문인화의 가치(文人畫之價值)」와 「중국화는 진보적이

개량론에 반대하여 중국의 전통 내에서 전통회화의 보존과 발전을 꾀하려는 것이었다. 그러므로 이들은 개량론자들의 관점을 논박하기도 하였으나, 많은 부분에서는 사실상 개량론자들의 요구를 수용하였다. 본 장에서는 이들의 반개량론적 입장 이면에 자리한 전통회화에 대한 다양한 관점들을 크게 셋으로 요약하여 살펴볼 것이며, 이러한 이론이 작품을 통해 어떻게 드러났는가를 金城과 陳師曾, 陳少梅와 胡佩衡 등의 작품을 중심으로 살펴보도록 하겠다.

## 1. 正統主義에 대한 비판과 個性主義 화가에 대한 상찬

진사증과 김성은 개량론자들과 마찬가지로 明末 董其昌(1555-1636)과 清初 正統主義에 대하여 다음과 같이 비판적 입장을 표명하였다.

王派를 공부하는 자는 王派 이외의 그림은 알지 못하며, 다른 그림을 꾸짖는다. 이는 선입견이 낳은 과오이다……乾隆帝 이전 화단에는 古人을 따르는 자립적인 면모가 있었으나 乾隆帝 이후에는 王派가 있을 뿐이니, 건륭 이후의 신수는 分派를 논할 필요가 없다<sup>39</sup>……王派의 후예는 매우 많으나 그 폐단 역시 많다. 그 생애를 찾아보면 이름답지 못한 점이 반드시 있으며……유전되고 있는 작품 가운데는 僞作이 많아 眞蹟을 얻기 힘들다.<sup>40</sup>

董其昌은 산수를 논하면서 '작은 암석을 쌓아 큰 산을 이룬다'고 하였다. 이것이 바로 병이다. 동기창 과의 회화는 이러한 법을 옳게 여겨……전체 구획을 마친 후에 주름을 가하고 渲染을 가하니 가지런함이 극에 달하고, 형체는 평편해지니 바로 王原祁의 그림이 이리하다. 작은 돌을 쌓아서 큰 산을 만드니 그 開合이 가지런하기는 하나 변화가 적다<sup>41</sup>……清初의 四王 가운데 王原祁가 가장 뒤떨어지니, 그 意境이란 거의 천편일률적이다.<sup>42</sup>

라고 고답적인 정통주의 화풍을 비판하였다. 대신 이들은 이제까지 주목받지 못했던 石濤

다(中國畫是進步的)는 1921년과 1922년의 『繪學雜誌』에 게재되었다. 「중국인물화의 변천(中國人物畫之變遷)」은 『東方雜誌』의 18권 17호에 게재되었으며, 이 글들은 『湖社月刊』에 여러 차례 나뉘어 게재되었다.

<sup>39</sup> 陳師曾, 「清代山水畫派別之研究」, 『湖社月刊』 11-20 合冊, p.21.

<sup>40</sup> 陳師曾, 위의 글, p.19.

<sup>41</sup> 金城, 「畫學講義」, 『湖社月刊』 第96冊, p.1.

<sup>42</sup> 金城, 「畫學講義」, 『湖社月刊』 第38冊, pp.2-3.

(1641-1720)와 八大山人(1625-1705), 龔賢(1619-1689)과 梅清(1623-1697), 揚州八怪 등 개성주의 화가들에 주목하였다.

일찍이 八大山人의 매화그림을 본 적이 있는데 성근 꽃송이와 굳센 가지에 古逸한 意趣가 깃들여 있다. 大滌子 石濤가 그린 대나무의 바람맞은 가지와 서리 앉은 잎에는 엄숙하고 스산한 기운이 서려 있다. 그 氣韻의 神妙함에는 덧붙일 것이 없을 정도이다.<sup>43</sup>

石濤의 그림은 江南 第一로 추앙되었다. 오직 王派의 추종자들만이 이들을 무시하였다…… 미인, 산수화훼, 영모, 초충 등 정통하지 않은 바가 없었고, 겉보기에는 서툴러 보이지만 사실은 精妙하여 그 빼어나고 아름다운 점은 차마 말로 형용하기 어렵다. 그래서 王時敏과 王原祁는 石濤를 극히 숭앙하였으며 長江 以南에 石濤보다 나은 사람이 없다고 하였다.<sup>44</sup>

또한 揚州八怪를 논하면서

金農, 羅聘, 高鳳翰, 李鱣, 黃慎, 鄭燮 등은 관직이 없거나 낮은 관직을 역임하였다. 이들은 강호를 떠돌면서 궁정에 봉직하지 않았으니 궁정화풍에도 물들지 않고 각자가 개성에 따라 새로운 면모를 열었다……金農은 필력이 강하지는 않았으나 부드러운 아름다움이 있었으며, 종종 古拙함이 뛰어났다. 인물화를 잘 하였으며 花卉와 蔬果圖도 時流에 물들지 않았고 색채가 淡雅하였다.<sup>45</sup>

김성과 진사증의 작품에는 이러한 이들의 관점이 잘 드러나 있다. 김성은 양주팔괴 가운데 金農(1687-1763)과 華岳(1682-1756)을 즐겨 임모하였는데 이 가운데 〈做金農鐘馗圖〉는 김농 화풍에 대한 김성의 정확한 이해를 보여준다<sup>6</sup>. 배경을 생략하고 鐘馗만을 화면 가득 포착한 古拙한 구도, 서예적 필법을 사용한 간결한 의습선, 金農의 개성적 八分書를 사용한 款識에 이르기까지 김성의 엄정한 임모 태도를 잘 보여준다. 김성의 1911년 작 〈做石濤山水圖〉 역시 상해박물관 소장 석도의 〈山水清陰圖〉를 구별이 힘들 정도로 정확히 임모한 작품이

<sup>43</sup> 金城, 「畫學講義」, 『湖社月刊』 11-20 合冊, p.6.

<sup>44</sup> 陳師曾, 「清代山水畫派別之研究」, 『湖社月刊』 11-20 合冊, p.19.

<sup>45</sup> 陳師曾, 위의 글, pp.348-349.



도 8 陳師曾, 〈山水冊〉, 紙本墨筆,  
23.7×29cm, 北京榮寶齋

도 6 金城, 〈做金農鐘馗圖〉, 紙本墨筆,  
88×30.9cm, 北京故宮博物院

도 7 金城, 〈做石濤山水圖〉, 1911년,  
紙本墨筆, 112×45cm, 개인 소장

다도7.<sup>46</sup> 전경의 암석에 보이는 石濤 특유의 힘찬 皴法과 대담한 墨點들, 이외는 대조적으로 섬세한 필법의 가옥과 인물, 이를 둘러싼 細竹에 이르기까지 김성의 石濤에 대한 진지한 탐구를 잘 보여준다. 진사증의 4폭 〈山水冊〉 가운데 제3엽은 조감법을 사용한 구도와 가지를 비스듬히 내려뜨린 개성적인 수목묘사에서 石濤의 상해박물관 소장 〈山水冊〉을 연상시킨다 도8.<sup>47</sup> 그러나 진사증은 帆船이 떠 있는 수면에 습하고 두터운 墨線을 사용함으로써, 필묘 위주의 석도 화풍에 보이는 고전적 요소를 근대적이고 세련되게 변화시켰다. 이외에 長沙의 한 주장가가 소장한 梅淸의 8폭 畫冊을 倣作했다고 제시에 밝힌 1913년 작 〈山水冊〉과 龔賢을 倣한 1923년 작 〈山水扇面〉등은 진사증의 청 초 개성주의 화풍에 대한 관심을 보여준다.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> 石濤의 〈山水清音圖〉는 林秀薇 編, 『野逸畫派』(藝術圖書公司, 1984), 圖30 참조.

<sup>47</sup> 石濤의 〈山水冊〉은 『中國繪畫全集』 第26卷(浙江人民美術出版社, 2001), 圖80 참조.

<sup>48</sup> 陳師曾의 1913년 작 〈山水冊〉과 1923년 작 〈山水扇面〉은 谷溪 編, 『陳師曾書畫精品集』(北京人民美術出版社, 2004), 上卷의 圖10과 下卷의 圖260 참조.

## 2. 北宗畫의 재평가

김성의 논고에서 우리는 이제까지 畫工의 화풍으로 폄하되어 왔던 北宗畫와 工筆畫法, 畫院畫家들에 대한 긍정적 평가를 찾아 볼 수 있다.

明末清初에는 일반적으로 北宗畫를 그리 제창하지 않았다. 그러나 오늘날에 이르러서는 北宗畫를 배우는 추세이다<sup>49</sup>……明代에는 仇英, 林良, 呂紀, 邊文進, 藍英 등이 工筆에 뛰어나 이를 널리 전파시켰다. 이들은 流派의 首長이었으나 寫意畫家들보다 낮은 평가를 받고 세상을 떠났다……工筆이 비록 회화의 모든 기능을 다하기엔 부족할지라도 일상적인 방법으로 삼기에는 충분하다. 寫意在 비록 또 다른 회화의 유파일지라도 이를 正統으로 삼기에는 부족함이 있다. 工筆에 능한 화가는 寫意를 배우기 어렵지 않지만 전적으로 寫意畫만 그리는 화가는 工筆을 배우기가 쉽지 않은 까닭이다.<sup>50</sup>

일찍이 徐熙와 黃筌의 畫卷을 본 적이 있는데……사람으로 하여금 깊고 숙연한 맛을 느끼게 한다……나는 화훼를 그리는데 宋代와 元代를 배운다. 宋·元을 보지 못했다면 明代의 陸治와 周之冕, 呂紀에게로 돌아가야 한다<sup>51</sup>……일찍이 郭熙의 〈早春圖〉와 燕文貴的 〈秋山蕭寺圖〉長卷을 본 적이 있는데 봉우리가 오르고 내리며 누각을 굽어 돌아 길이가 千尺에 이르니……이름난 화가라도 꿈에서나 봄직한 경지이다……宋代의 복잡하고 어려운 화법을 익히지 않으면 元代의 簡筆의 妙에 어찌 이르겠는가?<sup>52</sup>

김성은 工筆畫家들의 기법적 우수성에 주목하면서 五代의 徐熙와 黃筌, 北宋 대의 郭熙와 燕文貴, 明代의 仇英, 林良, 呂紀, 邊文進 등 주로 畫院畫家들을 상찬하였다. 이러한 화원 화가 혹은 직업화가들에 대한 평가는 다음과 같은 김성의 글에도 잘 나타나 있다.

그림에는 [직업]화가의 그림과 사대부의 그림이 있다. [직업]화가의 그림은 功力을 겸비하

<sup>49</sup> 金城, 「畫學講義」, 『湖社月刊』 第82冊, p.2.

<sup>50</sup> 金城, 「金拱北講演錄」, 郎紹君, 水天中 編, 앞의 책, p.45.

<sup>51</sup> 雲雪梅, 앞의 책, p.154.

<sup>52</sup> 金城, 「畫學講義」, 『湖社月刊』 第38冊, p.2-3.



도 9 金城, 〈野溪放艇圖〉, 1924년  
 (余毅, 『金北樓先生畫集』, p.11)  
 도 10 陳少梅, 〈早春圖〉, 1944년  
 (陳高潮, 『陳少梅專集』, 圖44)

여 타당하지 않은 곳이 없으며 필획 하나도 굳세지 않은 곳이 없다. 사대부화는 문인이 그 흥취를 의탁하여 몇 개의 성근 필획만으로 書卷氣가 가득하다고 한다. 그러나 그 공력으로 말하면 화가의 그림이 더 우세하다. 일반적으로 氣韻에 있어서는 사대부의 그림이 우위라 배워 왔으나, 자세히 살펴보면 사대부화의 간략함은 회화라 하기에는 부족함이 있다.<sup>53</sup>

라고 서권기와 사의성을 내세운 사대부화보다 공력이 뛰어난 직업화가들의 화풍을 긍정적으로 평가하였다. 宋代와 明代 화풍에 대한 관심은 김성의 1920년대 이후 산수화에서 두드러지게 보인다. 이 가운데 1924년 작 김성의 〈野溪放艇圖〉를 예로 들 수 있다<sup>도9</sup>. 제시에는 北宋末과 南宋初에 활약하였던 화원 화가 李唐(1080-1130)의 화풍을 倣作했다고 하였으나, 쏟아져 내릴 듯 거대한 후경의 바위와 화면의 우편 하단으로 편중된 구도, 바위에 구사된 질

<sup>53</sup> 金城, 「畫學講義」, 『湖社月刊』 第89冊, p.1.

은 묵법 등은 浙派 화가 張路(1464-1538)의 〈漁夫圖〉를 연상시킨다.<sup>54</sup> 이러한 경향은 그의 제자들에게로 이어져 호사의 天津 分會를 이끌었던 陳少梅의 작품에서도 보인다. 진소매의 1944년 작 〈早春圖〉는 김성이 상찬하였던 郭熙의 〈早春圖〉로부터 왼편의 平遠 부분만을 확대하여 재구성한 작품이다<sup>55</sup>. 宋代 화풍에 대한 관심과 임모 기법의 응용을 잘 보여주는 작품이라 하겠다.

### 3. 西洋畫法에 대한 견해

일반적으로 중국화학연구회와 호사의 구성원들은 서양화의 영향을 거부하였던 것으로 알려져 있다. 그러나 작품상에서 서양화의 영향을 받아들였음은 물론이고 회화이론을 통해서도 서양화에 대한 긍정적 입장을 표명하였다. 특히 8년간의 일본 유학 시절에 일찍이 서양화를 접하였고 일어로 쓰인 「歐洲畫界 最近狀況」을 번역하기도 했던 진사증은 다음과 같이 서양화에 대한 견해를 피력하였다.

중국의 산수화는 원근과 광선 표현에 있어 서양화와 매우 다르다. 이 점은 서양화를 참조하여 보충하는 것이 좋다……서양화법을 사용하여 개인의 기술과 능력에 응용하는 것이 國粹를 발전시키는 것이다……서양인은 펜 사용을 즐기나……마땅히 연필을 사용하는 것이 실물을 그리는 데 편할 것이다. 그러므로 소학교에서 연필화를 가르쳐야 함이 마땅하다. 중국인은 毛筆을 사용하는데, 毛筆畫에는 두 가지가 있다. 水彩畫와 墨筆畫가 그것이다. 수채화는 서양의 毛筆畫로 풍경묘사에 알맞고 墨筆畫는 寫意的 想像畫에 알맞다.<sup>55</sup>

진사증은 위의 글을 통해 원근과 광선 표현에 서양화법을 참조할 것과, 실물을 사생할 것을 권고하고 있다. 이러한 그의 관점은 〈臨淵閣圖〉를 통해서 살필 수 있다<sup>56</sup>. 연운에 쌓인 채 이어져 있는 산봉우리들은 일견 石濤의 화풍을 연상시킨다. 그러나 산등성이를 희게 남겨둔 입체적 표현, 음영 표현을 위해 섬세하게 변조된 墨法, 기존의 皴法과는 구별되는 소묘적인 필법 등은 서양화법의 영향을 암시한다. 이러한 진사증의 화풍을 일컬어 姚華는 “陳

<sup>54</sup> 張路의 〈漁夫圖〉는 James Cahill, *Parting at the Shore—Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty 1368-1580* (New York: Weatherhill, 1978), 도55 참조.

<sup>55</sup> 陳師曾, 「普通科圖畫教授法」, 『湖社月刊』 第26冊, p.17-18.



도 11 陳師會, 〈臨淵閣圖〉, 絹本設色, 33×150cm, 北京欽蘭山房

師會의 用筆의 輕重과 색채의 조화와 산수의 鈎勒을 보고 모르는 사람들은 石濤를 모방했다고 한다. 그러나 사실은 서양 화법을 매우 많이 참조하였다. 書法에서 취한 用筆法에 서양 화법을 참조하였음을 그의 작품 곳곳에서 두루 살필 수 있다”라고 언급하였다.<sup>56</sup> 영국 유학 시절에 이미 서양화를 접했을 김성의 경우, 백 가지 종류의 새를 도해적으로 그린 〈百鳥譜〉나 1925년 작 〈桃花鸚鵡圖〉 등 화조영모화 부분에서 능숙한 음영과 입체 표현을 구사하였다.<sup>57</sup> 산수화로는 1926년 작 〈紫翠峰巒圖〉를 대표작으로 꼽을 수 있다<sup>12</sup>. 초원 위에 우뚝 선 두 개의 바위는 단축법이 능숙하게 구사되어 사실적 거리감과 함께 뚜렷한 입체감을 보여주고 있다. 둥근 지평선은 그 위에 한가로이 풀을 뜯는 양떼와 어우러지면서 서양의 풍경화화도 같은 분위기를 자아낸다.

당시 화단에서는 서양의 사실주의가 강조되면서 실경묘사와 사생의 중요성이 강조되었다. 김성과 진사증 역시 자연 관찰의 중요성을 피력하였으나, 이를 서양의 사실주의와 연계하지 않고 전통적인 ‘師造化’의 개념을 빌려 설명하였다.

옛 그림은 자연을 스승으로 삼았으나(師造化), 후대에는 그림을 스승으로 삼았다. 자연을 스



도 12 金城, 〈紫翠峰巒圖〉, 1926년, 紙本設色, 149.4×80.8cm (雲雪梅, 『金城』, p.144)

<sup>56</sup> 姚華, 「在師會先生追悼會上演說」, 俞劍華, 『陳師會』(上海人民美術出版社, 1981).

<sup>57</sup> 1925년 작 〈桃花鸚鵡圖〉는 余毅 編, 『金北樓先生畫集』(台北: 中華書畫出版社), p.62, 〈百鳥譜〉는 雲雪梅, 앞의 책, p.13 참조.

승으로 삼는 화가는 실제 산과 실제 물, 실제 인물과 실제 물건이 아니면 그리지 않았다. 그러나 그림을 스승으로 삼는 자는 이와 같지 않고 모방만을 일삼으니……그림의 末流가 극에 이르렀다. 畫學에 있어서의 세 가지 요소는 첫째가 자연 관찰, 둘째가 古人の 畫법 연구, 셋째가 자신이 마음으로 체득한 것을 실험해보는 것이다.<sup>58</sup>

김성의 제자인 호패형 역시 “항상 아름다운 경치를 직접 돌아보아야 그림의 이치를 깨우칠 수 있다……사생이라는 것은 경치를 사생하는 것만을 뜻하지 않는다. 사계절의 추움과 더움, 맑고 흐림의 진실한 형상을 몸소 경험해야만 비로소 확실함을 얻을 수 있다”라고 사생의 중요성을 강조하고 있다.<sup>59</sup>

실경 사생을 중시하였던 이 같은 관점은 진사증의 1915년 작 <泰山圖>를 통해 살펴볼 수 있다<sup>13</sup>. 제시에 의하면 <泰山圖>는 秦나라 시황제의 송덕비인 泰山刻石을 보기 위해 올랐던 태산 정상 모습의 그림이다. 화면 중앙에는 泰山刻石의 소장처이자 태산의 여신 碧霞元君을 모신 사당인 碧霞元君祠가 자리하고 있으며, 주위의 태산 봉우리는 빠르고 건조한 필치로 묘사되었다. 목탄 소묘를 연상시키는 사생풍의 필법과 벽하위군사를 화면 중앙에 두고 시점을 집중시킨 점 등은 기존의 산수화와 구별되는 요소라 할 수 있다.



도 13 陳師曾, <泰山圖>, 1915년, 紙本墨筆,  
50×59cm, 北京市文物公司

화론에 구체적인 언급은 없으나 이들의 작품에는 일본 화풍의 영향이 보인다. 진사증의 경우 1902년부터 1909년까지의 유학기간 중 일본화풍을 접하였으며, 1920년대에는 중일회화연합전을 기획하면서 일본의 화가들과 교류하였다. 또한 1921년에는 동경미술학교 교수 大村西崖의 「文人畫의 復興」을 중국어로 번역하고 이를 자신의 논고 「문인화의 가치」와 함께 묶어 『中國文人畫之研究』라는 제목으로 출간하는 등, 누구보다 일본과 긴밀한 관계를 유지하였다. 일본에서

<sup>58</sup> 金城, 「金拱北講演錄」, 郎紹君, 水天中 編, 앞의 책, p.45.

<sup>59</sup> 胡佩衡, 앞의 글, p.108.

돌아온 직후인 1909년에 그린 <踰牆>에서는 만화적인 간략한 선묘를 사용하여 담을 넘는 인물을 묘사하였다<sup>14</sup>. 제시에서 진사증은 “소위 만화라고 하는 것은 필치가 간결하고拙하며 익살스러운 데에 뜻을 두어야 한다. 일본에서는 葛飾北齋(카츠시카 호쿠사이: 1760-1849) 이외에는 이러한 사람이 없다. 중국에서는 黃慎(1867-1768)과 八大山人이 이와 유사하나 전문가들은 아니다”라고 만화의 필법을 <踰牆>의 인물이 일본의 만화풍을 참조한 것임을 암시하고 있다.<sup>60</sup> 일본 회화의 영향은 앞서 소개한 1917년 작 <讀畫圖>에서도 살필 수 있다<sup>1</sup>. 當



도 14 陳師會, <踰牆>, 1909년, 絹本設色, 26.8×18cm, 中國美術館



도 15 金城, <孔雀圖> (『湖社月刊』26冊, p.11)

代 인물을 소재로 한 기록화적이며 풍속화적인 시각, 생동감 있는 인물 묘사 등은 전통 중국 인물화보다는 에도시대 이후의 일본풍속화에 근접한 요소라 하겠다. 김성의 경우는 주로 1920년대 이후의 작품에서 일본화풍의 영향이 감지된다. 일본 유학의 경험이 없는 김성은 중일회화연합전을 통해서 일본화풍을 습득했으리라 본다. 특히 김성의 1924년 작 <孔雀圖>는 渡邊晨畝가 중일회화연합전에 출품한 <孔雀圖>와 작풍이 매우 유사하다<sup>15, 5</sup>. 이러한 화려한 색채의 工筆 화법은 陳少梅를 비롯한 김성 제자들의 화조영모화에도 보이는 특징으로, 일본인의 취향에 맞도록 제작된 전시회용 그림에 주로 사용했을 것으로 여겨진다.

<sup>60</sup> <踰牆>의 발문은 “有所謂漫畫者, 筆致簡拙, 而托俶詭, 日本則北齋以外無其人, 吾國瓊瓢子, 八大山人近似之, 而非專家也”, 도판은 谷溪, 앞의 책, 圖2-7 참조.

## V. 結論

중국화학연구회와 호사는 중국화개량론자에 맞서 전통으로의 회귀를 통한 중국화의 보존과 발전을 표방하였다. 그러나 이들은 정통주의를 비판하고 宋代의 工筆畫法, 院體畫風, 清代 개성주의 화가들을 상찬하고 서양화법을 참조하는 등 사실상 중국화개량론자들의 요구를 많은 부분 수용하였다. 陳小蝶은 1929년 제1회 전국미술전람회에 출품된 김성 제자들의 작품을 보고 다음과 같은 비판적 평가를 남겼다.

김성은 송 대와 원 대 古畵의 臨摹로 이름을 얻었으며, 이를 일본으로 송출하였다. 귀국하여서는 북경의 '廣大教主'가 되었다. 그 제자들의 그림은 靑綠을 두텁게 쓰고 금벽을 즐겨 사용하였으며, 일본인들은 이를 곱질의 값을 주고 사갔다……지금 김성 일파는 점점 약해지고 있으나 齊白石과 蕭俊賢의 제자는 河北省에 두루 퍼져 있다.<sup>61</sup>

중국화학연구회는 신공화국의 관료화가들이 주축을 이루었으며, 친일 성향이 농후하였던 북양군벌로부터 경제적 지원을 받아 설립된 단체였다. 그러므로 출발부터 일본화단과 긴밀한 관계를 맺을 수밖에 없었고 일본화풍을 수용하는 등 시대적 한계를 드러낼 수밖에 없었다. 또한 김성을 '廣大教主'로 표현한 것에서도 알 수 있듯이 엄격한 사승관계 속에서 고화임모를 지나치게 주장함으로써 후학들의 창조성을 제한하고 회화적 입지를 좁힌 점 등도 간과할 수 없는 부분이라 하겠다. 그러나 급속히 확산되어 가던 서양화의 위력 속에서 전통 중국화가들을 결집시켰고, 『湖社月刊』의 다양한 논고들을 통하여 전통회화의 중요성을 이론적으로 뒷받침한 점은 중국화학연구회와 호사의 업적으로 평가되어야 마땅할 것이다. 앞으로 김성과 진사증 이외 구성원들의 작품이 많이 발굴되어 좀더 총체적인 연구가 가능하게 되길 기대해 본다.

\* 주제어(key words) — 북경학파(Beijing School), 진사증(Chen Shizheng), 김성(Jin Cheng), 중국화학연구회(Research Association for Chinese Painting), 호사(Hushe)

▣ 투고일 2007년 10월 18일 | 심사일 2007년 11월 1일 | 심사완료일 2007년 11월 13일

<sup>61</sup> 陳小蝶, 「從美展作品感覺到現代國畫畫派」, 『美展匯刊』(1929, 4); 郎邵君, 水天中 編, 앞의 책, p.199.

## 국문초록

中國畫學研究會는 전통회화의 보존과 발전을 목적으로 북경에 세워진 中國畫교육기관이었다. 金城(1877-1926)과 陳師曾(1876-1923), 陳漢第(18714-1949)등, 신공화국의 관료화가들이 주축을 이루었으며, 친일 성향이 농후하였던 봉천파 徐世昌(1857-1936) 총통의 재정적 지원을 받으면서 친군벌적이고 친일적인 성향을 드러내었다. 그 대표적인 예가 4회에 걸쳐 행해진 中日繪畫聯合展이었다. 1919년 5·4운동 이후 증폭된 반일감정가운데서도 川合玉堂(1873-1957), 竹內栖鳳(1864-1942), 山元春舉(1871-1933) 등의 작품이 중국화가들의 작품과 함께 일본(동경, 오사카)과 중국(북경, 상해)에서 전시되었다. 당시 북경에는 서양화의 사실정신을 받아들여 중국화를 개량하고자하는 中國畫改良論이 팽배하였다. 이들은 전통 中國畫가 畫院畫家들의 사실적 묘사 능력을 폄하하고 四王의 정통주의에 사로잡혀 지나치게 古畫의 臨摹만을 중시하였다고 비판하였다. 이의 개선을 위해서 實景을 묘사할 것, 畫院畫風을 본받을 것, 揚州八怪와 石濤, 八大山人등 개성주의 화가의 창작성을 본받을 것 등을 제시하였다.

김성의 「北樓論畫」와 「畫學講義」, 진사증의 「文人畫의 가치」와 「中國畫는 진보적이다」 등을 살펴보면 이들이 중국화개량론자의 요구를 많은 부분 수용했던 것을 알 수 있다. 예를 들어 상해박물관 소장 石濤의 〈山水清陰圖〉를 정확히 임모한 김성의 1911년 작 〈做石濤山水圖〉와, 金農의 화풍을 방작한 김성의 〈做金農鐘馗圖〉는 개성주의 화풍의 영향을 잘 보여준다. 또한 실경을 묘사한 진사증의 1915년 작 〈泰山圖〉와 원근법과 음영법을 참조한 〈臨淵閣圖〉는 서양화법을 참조하였음을 잘 보여준다. 한편 1924년 작 김성의 〈野溪放艇圖〉는 張路和 李唐 등 北宗 화풍의 면모를 보여주며, 김성의 1924년 작 〈孔雀圖〉는 渡邊晨畝가 중일회화연합전에 출품한 〈孔雀圖〉와 매우 유사하여 일본화풍을 적극 참조하였음을 보여준다.

중국화학연구회가 1926년 김성의 사후 해체되자, 그의 제자들이 湖社를 조직하여 1937년까지 운영하였다. 반일감정이 팽배하였던 당시 일본화풍을 참조하였고, 엄격한 사승관계 속에서 고화임 모를 지나치게 주장함으로써 후학들의 창조성을 제한한 점은 비판받아야 할 부분이다. 그러나 급속히 확산되어가던 서양화의 위력 속에서 전통 중국화가들을 결집시켰고, 湖社月刊을 출간하여 전통회화의 중요성을 이론적으로 뒷받침한 점은 업적으로 평가되어야 마땅할 것이다.

## Formation of Art Circles in Early 20th Century Beijing

Lee Joohyun\*

*Research Association for Chinese Painting (Zhongguobuaxue yanjiuhui)* was the most representative private institute for education of traditional Chinese painting in Beijing. Most of the members including Jin Cheng (1877-1926) and Chen Shizeng (1876-1923) are not only a painter but also an official of the first Republic of China. RACP received financial support from the president Xu Shichang (1857-1936), one of the leading figures of the militarists of Manchuria. Their pro-Japanese political standpoint influenced on the painting style of the RACP members. The main source of Japanese influence was the *Chinese-Japanese Painting Exhibition* which was held four times in Beijing, Shanghai, Tokyo and Osaka between 1920 and 1926. Through the frequent contact with Japanese painters and their works, the members learned the Japanese painting style.

In the early 20th century, the reformists who asserted the reformation of traditional ink painting played an important role. They criticized the painting style of *Four Wangs* and emphasized the importance of sketching true scenery of nature in the manner of western realism. The reformists demanded that the ink painters had to learn the creativity of individualists such as Shitao and the *Eight Eccentrics of Yangzhou* in 18th century. The articles of Jin Cheng and Chen Shizeng "Transcript of Lectures on traditional painting", "Worth of Traditional painting" indicate

---

\* Associate Professor, Myongji University

that they accepted most of the suggestions of reformists. For example Jin Cheng's *Landscape after the style of Shitao* is an exact copy of Shitao's *Pure shadow of Mountains and Rivers* in Shanghai Museum whereas Jin Cheng's *Zhongkui after the Style of Jin Nong* reveals the influence of Jin Nong, one of the *Eight Eccentrics of Yangzhou* in composition and brush strokes. Chen Shizeng's *Mountain Tai* of 1915 and *Pavilion nearby River* showed western painting style in the use of perspective and shading methods.

After Jin Cheng's death in 1926, his disciples organized *Hushe*, and published *Hushe yuekan*, the monthly magazine. Under the prevailing influence of western art, *Research Association for Chinese Painting* and *Hushe* played an important role as a guardian and successor of traditional Chinese painting.