

# 日本 南宗畫에 미친 安堅派畫風의 影響

부르클린트 융만\*  
(Burglind Jungmann)

## 차 례

|                        |                                |
|------------------------|--------------------------------|
| I. 序 論                 | IV. 彭木百川筆 <山水圖>에 미친 安堅派 畫風의 影響 |
| II. 南宗畫 樣式의 發生         | V. 日本 南畫 傳統에서의 安堅派 樣式要素 收容     |
| III. 18세기 朝鮮과 日本의 政治關係 | VI. 結 論                        |

## I. 序 論

歐美의 東洋美術史 研究의 일반적인 관점에서 보면 朝鮮王朝가 中國과 日本 사이에서 ‘중개자 역할’을 했음은 뚜렷하지만, 이 중개자에 불과했다는 평은 아시아 예술과 문화에 기여했던 朝鮮의 실제 功績을 과소평가하는 결과를 가져왔다. 즉, 朝鮮은 다만 中國 作品을 진용하기만 하고 독자적인 회화 양식을 발전시키지 못했기 때문에 다른 나라에 朝鮮의 樣式的 影響을 미칠 수 없었던 것으로 잘못 알려져 왔다.

18세기 日本의 南宗畫에 미친 中國 畫風의 影響을 정확하게 파악하기 위하여 日本과 美國의 학자들은 나가사키(長崎)에서 거래한 南中國 상인의 繪畫와 黃檗禪派의 중국 승려의 作品, 그리고 日本 木版畫의 여러가지 中國의 源流를 연구했다.<sup>1)</sup> 그러나, 아직까지도 극동에 있어서 朝·中·日 삼국간의 相互關係에 관한 특별한 研究가 결여되어 있는 실정이다. 이제까지 日本 南宗畫에 미친 朝鮮의 影響에 관하여 研究했던 專門家로는 대체로 두명의 학자를 들 수 있는데, 日本의 韓國繪畫 研究者인 야마노우치 조우조(山內長三)씨와 韓國의 美術史學者인 洪善杓씨가 그들이다.<sup>2)</sup>

본 원고는 1993년 4월 한국미술사학회에서 발표한 내용을 정리한 것이다. 독일어 원본의 한국어 번역을 도와준 귀분 Schibel씨와 일본에서 이 원고의 수정, 교정을 도와준 전혜영씨, 박은지씨, 김향숙씨께 감사드린다.

\* 독일 하이델베르크대학 대학원 졸업(東洋美術史 專攻, 哲學博士), 현 日本 京都 國際日本文化研究센터 研究員.

1) Cf. Yonezawa Yoshiho and Yoshizawa Chu : Japanese Painting in the Literati Style, New York, Tokyo : Weatherhill /Heibonsha 1974, p. 156 ff., Addiss Stephen : Japanese Quest for a New Vision, The Impact of Visiting Chinese Painters, 1600-1900, The University of Kansas, Spencer Museum of Art 1986, Stanley-Baker, Joan : The Transimission of Idealist Chinese Painting to Japan, Ann Arbor : The University of Michigan 1992.

2) 山內長三, ‘朝鮮의 繪畫—その近世日本繪畫との關係’, 『三彩』 345(1976), pp. 31~36

筆者は 본고를 세부분으로 나누어 살펴보고자 한다. 첫째, 中國 南宗畫의 發生 문제, 둘째, 朝·中·日 삼국간의 政治的 關係, 특히 日本 幕府시대의 外交政策과 이 政策에 대응했던 朝鮮의 역할을 논하고자 하며, 셋째, 다시 논제를 繪畫로 돌려 초기 南宗畫家였던 사카키 하쿠센(彭木百川 1697~1752)과 야나기사와 키엔(柳澤淇園 1706-1758)을 고찰하고, 여기서 아직까지 충분히 해명되지 못했던 樣式的 문제를 살펴보고자 한다. 이 日本 作品을 朝鮮 作品과 비교하여 그 畫風이 원래 南宗畫에서 연유된 것이 아니라면, 이 기회에 어떤 새로운 해결안을 제안해야 할 것이라고 생각한다.

마지막으로는 南畫의 大家인 이케노 타이가(池大雅 1723~1776)와 타노무라 치구덴(田能村竹田 1777~1835)의 작품을 간단히 고찰하고, 그들이 朝鮮으로부터 수용했던 樣式 要素를 어떻게 해석하여 日本 南宗畫風의 발전에 活用하였는가를 살펴보고자 한다.

## Ⅱ. 南宗畫 樣式的 發生

“南畫”란 中國用語인 南宗畫를 日本式으로 省略한 말이다. 이 名稱과 概念은 17세기 초 中國의 유력한 선비 관리이자 畫家이며 화론가였던 董其昌(1555~1636)의 주변에서 발전되었다. 董其昌은 中國 畫家들을 대체로 文人畫와 院體畫로 나누어서 그들을 南宗, 北宗 두 宗派로 나누어 中國繪畫史를 정리하고 체계화했다. 그는 자신의 思想과 立場을 지지하는 南宗畫 系譜를 만들어 唐代의 대가 王維를 이 계열의 초두에 세웠고 그 후계자로는 10세기의 董源과 巨然, 그리고 소위 元 四大家인 黃公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙 등을 세웠으며, 明代에서는 沈周와 文徵明을 꼽았다.

董其昌 이후 中國의 文人들과 畫家들은 위와 같이 南宗畫家들의 作品의 樣式 要素를 畫譜로 배합하였고, 이 畫譜는 마치 『芥子園畫傳』에 수록되어 있는 것처럼 明末清初에 版畫書로 出版되기까지 하였다.

朝鮮과 日本에서는 다수의 畫家들이 中國의 原作를 직접 보지 못했기 때문에 이 木版書가 전국동아시아에 널리 전파되어 繪畫敎本으로 사용되었다.

朝鮮에서는 17세기 초에야 처음으로 明代의 文人畫가 알려졌는데, 이 시기 최초의 南宗畫 作品으로 李英胤이 黃公望의 畫風을 따라 그린 作品이 전해진다. 또 文徵明의 原本繪畫와 書藝가 朝鮮 所藏에 있었다고 文獻에 전한다. 이러한 사실에도 불구하고 이 새로운 繪畫 樣式은 17세기 후반까지도 보편화되지 못했다.<sup>3)</sup> 日本에서의 南宗畫風 수용은 18세기 초경이며, 그 名稱도 18세기 말에 이르러서야 처음으로 畫論에 등장하였다.

\_\_\_\_\_, 『朝鮮の繪 - 日本の繪』東京, 日本經濟新聞社, 1984.

\_\_\_\_\_, ‘通信使畫員の繪’, 『李朝美術』(李東洲 編, “韓國美術” 3卷 東京, 講談社 1987, pp. 258~259

洪善杓, ‘十七, 十八世紀의 韓日間 繪畫交涉’, 『考古美術』143·144(1979. 12)

3) 安禪溶, ‘韓國南宗山水畫風의 變遷’, 『韓國繪畫의 傳統』서울, 文藝出版社, 1988, pp. 250-309

### Ⅲ. 18세기 朝鮮과 日本의 政治關係

18세기 朝日 政治關係는 그 당시 양국간의 畫家들이 어떤 政治的 여건하에서 접촉하였으며 서로의 藝術에 靈感을 줄 수 있었는지를 알게하는 可能性을 제공한다.

먼저 江戶幕府의 外交政策을 살펴보면 18세기의 集約的인 朝日關係가 명확히 드러난다. 江戶幕府는 토쿠가와시대(德川時代 1600~1868) 초기부터 中國과는 政治的으로 屬國關係를 맺지 않으려고 노력하였다. 그 반면 淸의 皇室에서는 中國을 중심으로 주변에 있는 國家들과는 主從關係만 인정하고 있었다. 이런 상황에서 日本 政府가 택할 수 있는 길이란 직접적인 國交를 피하는 것이었다. 그러나 中國은 이미 극동 아시아의 文化 中心地였기 때문에 日本은 어떤 간접적인 접촉의 可能性을 찾고 있었다.

여기에는 여러가지 가능성이 있었다. 그 당시 南中國과 나가사키(長崎) 간에는 非公式 商業關係가 있었고, 화란 동인도 會社의 商人들은 中國과 日本 사이의 去來를 행하였으며, 朝鮮 및 琉球와도 外交關係를 유지하고 있었다. 그 외 朝日간의 商業關係는 쓰시마섬(對馬島)을 통해서 이루어졌다. 日本의 歷史學者 가즈이 다시로씨(田代和生)가 '德川時代의 外交關係 研究'라는 論文에서 강조한 것처럼, 이 모든 關係 중 漢陽에서 江戶에 보냈던 通信使가 日本 政治에서 가장 큰 役割을 했고, 日本이 朝鮮과 동등한 地位로 外交關係를 계속했던 것을 알 수 있다.<sup>4)</sup> 그러한 만큼 日本은 호화찬란하게 朝鮮 通信使들을 대접하여 江戶까지 가는 길을 동반하였으며, 그렇게 함으로써 日本 國民들의 關心을 끌었다고 볼 수 있다.

朝鮮 通信使는 德川時代의 日本에 12회나 파견되었다. 最初의 使節團은 1607년에 파견되었고, 1811년을 마지막으로 中止되었다. 朝鮮이 日本 南畫에 미친 影響 중에서 가장 큰 意味를 주었던 때는 1711年, 1719年, 1748年과 1764年 등이었으며 이 중에서 세번의 通信使 派遣에서 유명한 南畫의 大家들과 접촉이 있었음이 證明되었다. 기온 난카이(祇園南海 1676~1751)는 南畫 開拓者의 한 사람으로서 1711년 朝鮮 通信使들을 迎接하였다.

1748년에 通信使節團으로 日本을 訪問했던 崔北과 李聖麟 두 畫員의 作品이 1753년 大岡春卜의 『畫史會要』라는 木版書에 複寫되어서 나왔다. 南畫의 大家인 池大雅는 1764년 通信使節團으로 日本을 訪問했던 畫員 金有聲에게 편지를 써서 董源과 巨然의 畫法, 즉 南宗畫風의 지도를 부탁하였다. 또한 池大雅는 1748년에 통신사절단으로 日本을 방문한 崔北을 만났으며, 1764년에는 통신사절단 일행인 김유성을 京都 출신의 다른 유능한 人物들과 방문하여 만났다.<sup>5)</sup>

筆者는 지금부터, 18세기 朝鮮과 日本이 밀접한 關係에 있었지만, 日本 南畫 初期의 畫風은 그 당시뿐만 아니라 그 이전부터 朝鮮의 影響을 받아왔다는 것에 대해 언급하고자 한다.

4) Tashiro Kazui : "Foreign Relations during the Edo Period : Sakoku Reexamined", *The Journal of Japanese Studies*, Vol 8, No. 2(Summer 1982) pp. 83~306

5) 山内長三, '朝鮮 繪畫—その近世日本繪畫との關係', pp. 34~35

#### IV. 彭木百川筆〈山水圖〉에 미친 安堅派 畫風의 影響

日本 南宗畫의 開拓者로는 위에서 언급한 祇源南海 이외에 彭木百川과 柳澤淇園을 들 수 있다. 祇源南海의 作品에 미친 朝鮮 畫風의 影響은 山內長三씨가 이미 研究하였지만, 彭木百川과 柳澤淇園의 경우, 朝鮮 畫風과의 關係는 아직 밝혀내지 못한 실정이다. 현재 美國 Kansas 大學 博物館 Hutchinson에 所藏되어 있는 彭木百川의 〈山水圖〉(圖 1)에 관해서 Berkeley 大學의 James Cahill教授는 다음과 같이 言及하였다.

“이러한 형태는 중국의 전통적인 회화 양식에서는 발견할 수 없고, 일본 화풍에서 부분적으로 발견할 수는 있을지도 모른다(만약 18세기 초 10년동안 名古屋나 伊勢 -일본 중부지방의 지명-에 현존하던 양식을 발견할 수 있다면, 초기 회화 형태는 더욱 밀접한 관계에 있었다고 할 수 있을 것이다).<sup>6)</sup>”

이 말을 간단히 설명하면 中國 繪畫 傳統에서는 이 그림의 ‘모델’을 찾을 수 없고, 日本이라는 하나의 지역적인 樣式의 가능성이 있지만 그것에서도 같은 樣式의 繪畫는 아직 발견되지 않고 있다는 것이다.

여기서 百川의 生涯에 관해 잠깐 살펴보면, 그는 1697년 名古屋에서 藥材品 商人의 아들로 태어났다. 그 집안에서는 中國 藥草를 輸入해야 하므로 나가사키를 자주 往來하였는데 그런 機會에 百川도 그곳에 따라가 中國 商品들과 함께, 그 중에 포함된 그림도 볼 수 있었으리라 추측된다. 그가 서른살쯤 되었을 때 京都에 자리잡고 살면서 그곳의 여러 南畫 畫家들과 교류를 했으며, 특히 池大雅와도 접촉할 機會를 가졌던 것이다. 그는 1751년 『元明畫人考』를 出版하면서 序文에 이 책에 언급된 中國 作品들을 자신이 직접 모두 보았다고 서술하였다. 그러나 이 책은 百川이 1707년 中國에서 發行된 『佩文齋書畫譜』를 표절한 사실이 Cahill 教授에 의해 確認되었다.

百川의 〈山水圖〉는 첫 눈에 복잡한 構圖를 보이며, 이를 좀더 자세히 살펴보면, 서로 들어맞지 않는 부분들이 있음을 알게 된다. 이러한 현상은 後景에서 더욱 뚜렷해진다. 폭포가 흐르는 거대한 岩山은 너무 크게 그려져 있어서 그 앞에 있는 前景의 山水보다 더 가까이 있는 것처럼 보인다. 後景 左側의 산꼭대기와 그 옆 右側 山脈들도 空間에 떠 있는 것처럼 보이고 比例關係도 맞지 않는다. 空間을 넣거나 안개발을 만들어 가며 흩어져 있는 景物들을 맞추어 가는 技法을 쓰고 있지만, 이는 마

\_\_\_\_\_, ‘池大雅から金有聲への手紙’, “韓國文化” 24號(1982) pp. 4~9

6) James Cahill : *Hyakusen and Early Nanga Painting*, Berkeley : University of California 1983, p. 60, “The style derives from identifiable Chinese prototype seeming more a debased outgrowth of some school of Japanese painting. (If we could show it to be a school that was current in Nagoya or Ise in the early decades of the eighteenth century, our case of the earliness of the painting would of course be tighter.)”

치 여러 그림에서 많은 構圖要素를 複寫하여 應用함에 있어서 그 折衷 方法이 아직 서투른 상태에 있는 것처럼 보인다.

위에 지적인 현상들은 이 작품이 그의 初期 作品이었을 가능성을 강력히 시사해 주고 있으며, 섬세한 묵법이 보이지 않는 것이 이를 더욱 그렇게 믿게 한다. 무엇보다도 특징적인 것은 “유럽 로코코” 예술 형식에서 볼 수 있는 石灰壁 裝飾 무늬의 조개나 달팽이 模樣을 상기시키는 바위들이다. 이 바위들은 짙은 곡선으로 가늘고 굽어지는 輪廓線을 그리고 있는데, 그 內面은 작고 불안한 點線으로 채워져 있다. 산과 바위의 模樣을 묘사하면서 과도결처럼 여러번 반복하는 輪廓線을 사용한 것도 또한 이 그림의 特色이다.

Cahill 교수는 위에 언급한 그의 研究論文에서 이 환상적으로 보이는 산수는 中國이나 日本에서는 발견할 수가 없다고 하였다. 筆者는 이 그림이 朝鮮 繪畫, 특히 安堅派 作品과 類似하다고 생각한다.

百川의 〈山水圖〉와 安堅派의 關係는 그의 作品과 16세기 초 安堅派 樣式에 따라 나타난 作品들을 比較하여 본다면 더욱 뚜렷해진다<sup>7)</sup>. 일례로, 선비화가 梁彭孫의 〈山水圖〉를 보면(圖 2), 위로 겹겹이 쌓아올려 높이 돌출한 바위들이 前景과 中景에 있고, 또 급한 경사로 내솟은 산들이 後景에 배치되어 있는데 바로 이러한 風景 要素를 百川의 〈山水圖〉 원편에서 발견하게 된다. 梁彭孫의 〈山水圖〉에 中景 돌출암 위 작은 평반에는 몇 사람이 보이는데, 이는 安堅派의 그림에서 흔히 볼 수 있는 모티브이며, 百川의 〈山水圖〉 좌편에서 보이는 두 사람 및 평반과 대단히 유사하다. 梁彭孫 역시 산과 바위를 가늘고 굽은 선의 변화가 많은 곡선으로 輪廓를 그렸는데, 이러한 筆法과 墨法으로 그려내는 明暗效果가 安堅派 樣式 傳統의 特色이다.

그러나 百川의 作品에서는 변화가 많은 선으로 표현되었지만 이같은 明暗效果를 나타내지는 못하였다. 또한 16세기 초 安堅派의 特色은 산의 표현을 묘사하는 짧고 굽은 선에 있으며, 安輝濬 교수는 梁彭孫의 그림에서도 뚜렷하게 볼 수 있는 이러한 요소를 ‘短線點皴’이라고 칭하였다<sup>8)</sup>. 百川도 유사한 준법을 사용했는데 다만 점과 선이 더욱 딱딱한 인상을 준다. 이러한 여러가지 선의 공통점 외에 이 두 화폭이 지닌 뚜렷한 차이점이 있다. 百川의 〈山水圖〉 중간에 균일한 필획으로 그린 遠山들은 다른 전통에서 전래된 것이 분명하다. 이 산들은 위에 서술한 山水畫風과는 이질적인 것이며 그것은 마치 木版畫에서 따온 것처럼 보인다. 또 다른 하나의 차이는 落葉樹의 表現方法이다. 梁彭孫이 沒骨畫法을 사용한 반면에 百川은 輪廓線을 써서 잎의 형태를 묘사하였다. 이러한 기법의 변화는 南宗畫에 접근하였기 때문이며 淡彩色法도 安堅派와 거리가 있다고 하겠다.

다음은 梁彭孫의 〈山水圖〉와 같은 시기에 제작된 무명화가의 작품이 주목된다(도 3). 이 작품은

7) cf. Ahn Hwi-joon : “Two Korean Landscape Paintings of the First Half of the 16th Century” in *Korea Journal*, Vol 15, No. 2(1975), p. 37

8) 安輝濬, ‘16세기 朝鮮王朝의 繪畫와 短線點皴’, 『震檀學報』 46·47(1979) pp. 217~239

1539년 朝鮮에서 日本으로 가져간, 현재 이쭈쿠시마켄 다이간지(嚴島縣 大願寺)에 소장되어 있는 유명한 8폭 병풍의 〈瀟湘八景圖〉이다. 다시 여기서 심한 굴절을 이룬 바위들과 몇 사람이 모여 있는 높은 평반이 보이는 환상적인 山形을 발견하게 된다. ‘洞廷秋月’ 이라고 하는 여섯폭짜 山水畫에서는 後景에 높이 솟아오른 산들을 볼 수가 있는데, 그 산의 도식적으로 쌓아올린 층과 百川의 〈山水圖〉에서 보았던 그러한 형태의 반복을 비교할 수 있다. 또한 中景 왼편 정자가 있는 돌출암과, 百川의 두 인물이 있는 경사져서 솟아오른 산형이 닮았다. 이 두 산은 강한 대각선 운동을 형성한 암층으로 구조되어 있다. 그러나 百川의 〈山水圖〉의 景物 形態는 더욱 “매너리즘”의 인상을 전해 주는데 그의 딱딱한 筆法이 이러한 인상을 더 강하게 해주고 있다. ‘遠寺晚鍾’이라는 두번째 화폭에서도 中景에 몇 사람이 앉아있는 높은 평반을 발견할 수 있다. 그 외에도 前景에 세 그루의 소나무가 서있는 조개 모양의 바위는 百川의 〈山水圖〉 前景 右側의 작은 배 뒷편에 있는 언덕과 유사하게 보인다. 百川은 이 언덕을 돌과 바윗덩이로 괴었다.

梁彭孫의 〈山水圖〉처럼 이 〈瀟湘八景圖〉를 그린 화가는 潤筆과 明暗效果를 높이는 墨法으로 山水畫의 환상적인 인상을 강하게 전달하고 있다. 조금 전에 보았던 16세기 초반 繪畫의 특징인 ‘短線點皴’이 여기서도 사용되며, 梁彭孫의 山水와 비교하여 보면 밑바탕의 淡墨과 섞이지 않고 더 구별되어서 百川이 표면처리에 사용한 점들과 유사하게 되었다.

이 大願寺 병풍과 흡사한 〈瀟湘八景圖〉 8폭의 쏠 세트와 그 세트에 된 시리즈물 가운데 두폭, 세폭씩 분산된 작품들이 日本 소장으로 여러 곳에 남아 있는데, 이 그림들은 16세기, 즉 壬辰倭亂 이전에 日本에 옮겨졌다고 추측된다. 이러한 상황으로 보아 日本 18세기 초의 南畫 畫家들이 당시의 樣式을 물리치고 새로운 文人畫 樣式을 찾아서 매우 세련된 安堅派의 作品에 주목했다고 생각된다.

16세기 安堅派의 일련의 ‘契會圖’라고 불리우는 작품들이 이 추측을 뒷받침한다<sup>9)</sup>. 그 중에서 한 전형적인 예로서 李元基 소장의 1540년에 그려진 〈薇垣契會圖〉(도 4)를 보면, 그 構圖는 梁彭孫의 〈山水圖〉나 〈瀟湘八景圖〉에서 보다는 단순하지만 16세기 安堅派의 전형적인 樣式 要素가 분명하다. 이 그림과 유사한 스케치가 19세기에 만들어진 日本의 繪畫 便覽 『古畫備考』에 실려 있는데, 이 스케치는 1533년에 朝鮮 선비 蘇世讓이 그린 〈山水圖〉를 모사한 것으로 보인다. 安輝濬 교수는 이 두 폭을 비교하여 〈薇垣契會圖〉의 그림 구도는 본 도판(도 5)과 아주 흡사하여 당시에 유행했던 산수화풍과 계회도의 형식을 확인 할 수 있다<sup>10)</sup>”고 하였다. 유명한 南畫의 대가 타니 분초우(谷 文晁 1763~1840)는 이 『古畫備考』의 ‘朝鮮書畫傳’을 편찬했는데, 谷 文晁를 포함한 많은 南畫 화가들이 그 樣式에 관심을 가지고 있었다고 생각된다.

9) “契會圖”에 관하여, 安輝濬, ‘高麗 및 朝鮮王朝의 文人契會와 契會圖’ 『古文化』 20號, 1982, 6

“契會圖”와 安堅派의 關係에 관하여, \_\_\_\_\_, “Korean Landscape Painting in the Early Yi Period, The Kuo Hsi Tradition”, Harvard University, diss 1974, pp. 185~215.

10) 安輝濬, 『山水畫 上』(韓國의 美, 11號) 서울, 중앙일보 1980, p. 196.

## V. 日本 南畫 傳統에서의 安堅派 樣式要素 收容

安堅派 樣式과 관련된 작품으로 다른 南畫 開拓者인 야나기사와 키엔(柳澤淇園 1704~1758)의 작품을 들고자 한다(도 6). 이 한쌍의 작품들은 〈西湖八景圖〉란 畫題로, 현재 東京藝術大學에 소장되어 있다.

淇園은 東京에서 柳澤家의 家臣의 아들로 태어나 14살 때 柳澤家의 上席列에 속하게 된다. 그는 유명한 儒學者인 오규우 소라이(荻生調徠 1666~1728)에게서 사사를 받고 선종의 하나인 黃檗派의 중국 승려에게서도 배웠다. 그는 또한 여러 繪畫樣式을 습득했고 그 중에서도 짙은 채색 그림을 그리는 소위 長崎派의 繪畫樣式을 익혔으며 南海의 제자이기도 하다. 또한 그 자신의 제자로써 池大雅와 그의 처 玉瀾을 들 수 있다. 淇園의 다양한 樣式의 작품 중에서 山水畫는 비교적 많지 않은 편이다.

여기 쌍폭인 〈西湖八景圖〉는 ‘瀟湘八景圖’라는 제목만을 연상하게 하는 것은 아니다. 이 두 그림의 中景에 돌담으로 된 다리를 그려 넣음으로써 西湖가 杭州의 유명한 호수를 나타낸 것임을 알 수 있지만, 이 山水畫는 전체적으로 비현실적인 인상을 준다. 淇園의 이 그림들과 梁彭孫의 〈山水圖〉나 〈瀟湘八景圖〉가 지니는 가장 큰 공통점은 한쪽으로 치우친, 이른바 偏頗構圖이다. 다만 淇園의 작품에서는 前景·中景·後景의 三段 構成을 이루는 형태가 위에서 언급한 朝鮮의 두 작품의 경우에서처럼 뚜렷하지 않다. 또한 後景의 산들의 형태와 균일한 筆法은 安堅派의 樣式과 구별되며 오히려 南宗畫에서 기인함이 분명하다. 그림에도 불구하고 左側 그림의 中景에 대담하게 돌출된 바위의 위치며, 또 그것의 둥그스름한 형태는 梁彭孫의 前景과 中景에 옆으로 돌출되어 나온 岩壁과 그 위에서 있는 소나무의 構圖 등을 연상시킨다. 또한 이 부분에 보이는 曲線 筆法은 梁彭孫의 筆蹟과 類似하지만, 梁彭孫이 소나무를 郭熙에게서 유래한 ‘蟹爪猫’로 묘사한데 비해, 淇園의 소나무는 솔잎의 숲이 많은 둥근형을 이루어 대조를 보인다.

淇園의 筆法 역시 南宗畫에 가깝다고 할 수 있다. 질게 선명한 표면보다는 오히려 고르고 긴 ‘披麻皴’으로 조형을 하며 무엇보다도 면산에서 그 筆法이 더욱 뚜렷하게 나타난다. 그러나 우측 화폭의 前景과 中景은 예외를 보인다. 특히 이 그림의 오른쪽 前景에 있는 언덕은 곡선으로 가늘고 두텁게 변화하면서 심한 굴곡을 이루는 윤곽선으로 표현되어 있는데 이러한 筆劃은 일정한 간격을 두고 반복되어 있다. 輪廓線들 사이에는 작은 점이나 단선이 그어져 있다. 이 준법을 ‘短線點皴’이라고 할 수는 없지만, 百川의 준법을 중간 단계로 친다면 이 역시 安堅 傳統과 유사하게 보이며, 형태의 반복 역시 16세기의 朝鮮 繪畫들을 연상시킨다. 이미 살펴 본 大願寺의 병풍 일곱폭째 ‘平沙落雁’의 다리 옆 중앙에 있는 둥근 언덕 등이 그 좋은 예이다. 그렇지만 淇園의 경우에 있어서 이러한 반복은 별로 도식적인 인상을 주지 않는다.

여기서 일반적으로 말할 수 있는 것은 百川의 〈山水圖〉에 있어서 그 風景 要素의 選定과 墨法은 주로 安堅派를 따르고 극소수의 요소만 원래 南宗畫의 것을 가미한 점이다. 그런데 淇園의 두 폭의

그림인 〈西湖八景圖〉는 安堅派와 南宗畫의 樣式面에서 그 반대의 현상을 나타낸다. 여기서는 南宗畫의 樣式이 압도하고 있다. 淇園의 〈西湖八景圖〉에서 비교적 분명하게 보이는 安堅派 樣式으로는 우측 화폭의 언덕이 위로 반복된 형태와 좌측 화폭에서의 돌출암을 들 수 있다. 곡선을 이루며 가고 굽게 변화하며 굴곡을 이루는 輪廓線, 작고 불안하게 찍어진 점들과 선, 그리고 같은 형태의 반복 등이 가지는 이러한 要素들의 결합은 安堅派 그림들에서 볼 수 있는 특색이지만, 淇園의 작품에서는 오히려 그러한 요소들의 결합에도 불구하고 南畫의 분위기가 두드러져 있다.

日本 美術史家들은 淇園의 〈西湖八景圖〉가 청년시대의 大雅의 그림과 공통된 점을 보여주므로 淇園이 大雅의 스승이었던 사실을 수긍하고 있다. 大雅가 서예에서 습득한 筆墨法은 아주 개성적이었는데, 그는 새로운 양식을 배우면 이를 곧 자신의 筆墨法으로 흡수시켰다. 따라서 池大雅의 작품 속에서 그의 어떤 양식을 골라 그것이 朝·中·日 삼국 중 누구의 어떤 양식을 모방한 것이라고 분석하기는 너무나 어려운 일이다. 그런데도 조금 전 언급한 樣式要素의 配合은 결단코 中國의 繪畫傳統에서 유래된 것이 아니기 때문에 가능한한, 朝鮮이 日本에 준 영향 속에서 찾아봐야 한다고 생각한다.

한 예로 大雅가 40세 때 그린 작품 〈楓林停車圖〉를 살펴 보자(圖 7). 우선 내용을 보면, 한 선비와 시종이 쉬고 있고, 중앙 오른쪽 부분에 있는 바위 사이에 바위 하나와 또 한 사람의 시종이 보인다. 이 그림의 제목은 大雅가 唐代의 시인 杜牧(803~852)의 시에서 한 구절씩 떼어 자신의 서예로 쓴 것이다.

그의 특이한 양식으로 볼 수 있는 잎사귀와 바위들의 험클어진 表面處理 技法은 장식을 목적으로 사용하였고 그림 전체가 식물에 표현된 무늬와 같다. 그래서 하나하나의 그림요소나 공간관계를 구별해내는 것은 관찰자에게 마치 어떤 찾기놀이를 하게 하는 것 같다. 그럼에도 불구하고 大雅의 〈山水圖〉는 淇園의 〈西湖八景圖〉와 어느 정도 조형상의 유사성을 드러낸다. 前景 우측의 岩石과 後景의 岩山이 그것으로, 먹이 짙고 곡선으로 된 대단히 넓게 그어진 輪廓線을 사용했고, 그 표면은 수없이 작은, 위에서 말한 장식적인 무늬로 펼쳐 놓은 점들로 온통 뒤덮혀 있다. 산의 표현에 있어서 겹겹이 쌓은 輪廓線의 반복은 淇園이나 百川 또한 朝鮮의 예에서 처럼 뚜렷하게 나타나지는 않지만 大雅 스타일을 본떠서 그린 〈倣大雅秋景圖〉(圖 8)에서 다시 볼 수 있는데, 이것이 실제로 '南畫 패턴'으로 발전하지 않았을까 추측된다. 이 작품은 후기 南畫 畫家 타노무라 치쿠덴(田能村竹田 1777~1835)이 1827년에 그린 것이다. 일반적으로 竹田은 특히 선비화가로 알려져 있는데, 그가 얼마나 중국 선비화상에 일치하려 했는가는 그림의 題詩로 뚜렷하게 나타난다.

내용은 화가 竹田이 1827년 9월에 친구들과 함께 나가 어떤 주막의 벽에서 문인화가 라이산요(賴山陽)의 시를 발견하고 그 시의 詩韻에 맞는 시를 각자 지었으며, 竹田이 大雅의 〈秋景圖〉를 따라서 이 그림을 그려서 南畫 화가인 아오키 모쿠베이(青木 木米 1767~1833)에게 선물로 주었다는 것이다. 이는 南宗畫의 개념을 완전히 일본화시킨 작품이라고 할 수 있다.

竹田의 〈倣大雅秋景圖〉에서는 그의 전형적이고 보수적이며 조심스러우면서도 세련된 양식이 보

이지만, 다른 후기 南畫 畫家들에게서도 볼 수 있듯이 大雅의 양식상의 특징이 여기서도 엿보인다.

Richmond 대학의 Stephen Addiss 교수는 이 그림에 나타나는 大雅의 표현양식에 대해 몇가지 언급하였다. 일곱 개의 잎이 원의 사분의 삼 넓이의 부채살 모양으로 펼쳐진 솔잎의 표현을 들 수 있고, 무엇보다도 위쪽에 그려진 岩山의 輪廓線의 표현에서 앞서 서술한 특징들이 나타나 있는 점이 주목된다<sup>11)</sup> 그것은 짙은 曲線으로 된 가늘고 굵은 파상의 輪廓線으로서 점선이나 짧은 곡선, 그리고 같은 형태가 반복되는 것 등이다. 南宗畫의 影響으로 형태는 더 부드럽워지고, 필치는 균형이 잡히고 묵법은 통일성을 보여서 安堅派와 직접적인 관계를 찾아내기는 어렵게 되었다. 百川, 淇園 그리고 大雅는 모두 朝鮮의 安堅 傳統에서 수용했던 양식을 토대로 하나의 패턴을 만들고, 南宗畫의 특성과 절충하여 새로운 南畫 樣式을 발전시켰다. 이는 南畫 繪畫에 있어 岩, 즉 바위의 묘사법으로 전래되어 후에 중국의 직접적인 전형을 따랐던 양식과 구별을 짓게 만들었다.

## VI. 結 論

日本의 南畫 畫家들은 中國의 정통적인 南宗畫風을 따르길 원했지만, 결국 中國의 文人畫家, 專門畫家의 樣式 이외에 日本의 傳統畫風 등 다른 樣式들도 복합적으로 수용하였다. 18세기 朝鮮 通信使들의 왕래는 日本의 儒家와 文人 그리고 畫家들에게 영향을 미쳤으며, 朝鮮 南宗畫도 이 때에 함께 日本에 전해졌다. 이와 함께 그 당시 朝鮮 南宗畫 畫風 이외에 또다른 朝鮮의 繪畫樣式이 日本 南畫 畫家들에게 영향을 주었는데, 16세기 安堅派의 畫風이 그것이다. 많은 安堅派 繪畫가 壬辰倭亂을 전후하여 日本에 전해져서 大願寺 등의 寺院에 보존되어 있으며, 또한 16세기 安堅派의 작품은 19세기 南畫의 大家였던 谷 文晁가 편찬한 日本 繪畫 便覽『古畫備考』의 '朝鮮書畫傳'에 소개되어 있다.

각 南畫 畫家の 作品에서 볼 수 있는 安堅派의 특성은 彭城百川의 〈山水圖〉는 梁彭孫의 〈山水圖〉, 大願寺의 병풍 〈瀟湘八景圖〉와 비교하면 山과 바위 形態, 筆墨法의 처리 등에서 安堅派 영향을 받았음을 명백하게 고찰할 수 있으며, 柳澤淇園의 작품 〈西湖八景圖〉에서는 다양한 南宗畫風의 요소가 사용되었지만 그 構圖와 岩石 形態 등이 安堅派의 作品과 흡사하다. 淇園의 제자였던 池大雅의 〈楓林停車圖〉에서는 安堅派의 요소를 識別하기가 용이하지는 않으나 前項에서 언급한 여러 특징들로 볼 때 安堅派의 영향을 받았음을 알 수 있으며, 田能村 竹田의 〈倣大雅秋景圖〉는 19세기의 池大雅 畫風이 가미된 南畫 樣式을 보여준다.

日本 南畫의 발전 과정을 대표할 수 있는 畫家和 그 作品을 통해 살펴본 결과 安堅派 樣式要素들은 中國 南宗畫의 傳統과는 異質의인 要素로 전해졌으며 南宗畫의 또 다른 양식으로 사용되었다고 思料된다.

11) Stephen Addiss, Nanga Paintings, London : R. G. Sawers 1975, p. 40

[ABSTRACT]

## On the Influence of the An Kyōn School on Early Japanese Nanga

Burglind Jungmann

Japanese painting of the 18th century in the so-called “Southern School Style”, or Nanga, has been extensively examined for its Chinese sources. Up until now, however, another possible source of inspiration for the creation of the Nanga style has been widely neglected: Korean painting. Korean embassies travelling to Japan during the Edo period drew great attention from all levels of the Japanese society, and Confucian scholars, poets and painters especially sought contact with the envoys, because they admired the Koreans’ intimate knowledge of Chinese culture. This probably provided the background for a new interest in a considerably earlier Korean style, the 16th century An Kyōn school, of which works had been brought to Japan before and during the Hideyoshi invasions.

James Cahill in his analysis of Sakaki Hyakusen’s “Imaginary Landscape” states, that its style “derives from no identifiable Chinese prototype”. However, comparison with Korean works such as Yang P’aengson’s “Landscape” and the anonymous “Eight Views of Xiao and Xiang” at the Daiganji Monastery reveal similarities, such as manneristic mountain forms, echoing shapes, curved frequently thickening and thinning outlines as well as a “short-lines-and-dots-texture”, typical for early 16th century painting of the An Kyōn school. Another Nanga pioneer, Yangasawa Kien, in his “Eight Views of the West Lake”, used the same elements in a landscape context which mainly derives from the Southern School style. In this new context, the An Kyōn school elements gain a different quality. Kien’s landscapes had great influence on the style of his pupil, Ikeno Taiga, but because of Taiga’s individuality and virtuosity it is difficult to trace certain sources of influence in his works. In his “Halting a Carriage among Maple Trees”, however, those elements that have been considered as deriving from the An Kyōn school can be recognized again, though, in a further stage of transformation towards the Nanga style. That the described combination of stylistic elements became part of the Nanga repertoire and actually was regarded as related to Taiga can best be seen in an “Autumn Landscape after Ikeno Taiga” by Tanomura Chikuden. The rendition of the background mountains, with curved altering outlines, small dots or strokes as texture and echoing forms, is generally thought to represent Taiga’s style in this painting. Under the influence of the Southern School the shapes have become calmer, the brushstrokes more even and the shades of the ink less dramatic, so that a direct connection with the An Kyōn school has become difficult to be recognized.

The way now Nanga painters received the An Kyōn style, i. e. their way of using only a few isolated elements and integrating them into a completely different style, is foreign to the process of imitation in Chinese and Korean painting history. In Japanese art history, however, there have been other such cases of use against the rules. The process of reception, as observed in this article, thus, may shed some light on how Nanga painters used foreign and native painting traditions to create their own style.

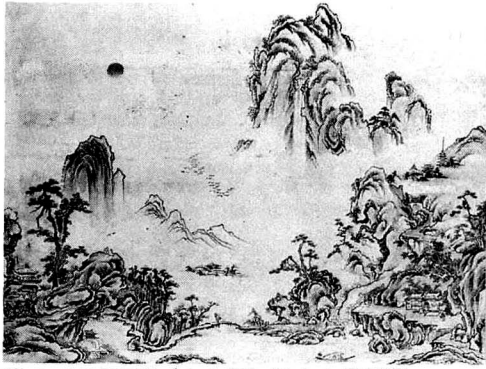


圖 1. 彭城百川〈山水圖〉紙本水墨淡彩，  
40.1×53.6cm，  
University of Kansas Hutchinson  
Collection



圖 2. 梁彭孫〈山水圖〉紙本水墨，88.2×46.5cm  
國立中央博物館 所藏



圖 4. 筆者未詳〈薇垣契會圖〉，1540年，  
絹本水墨，92×57.5cm，  
李元基 所藏

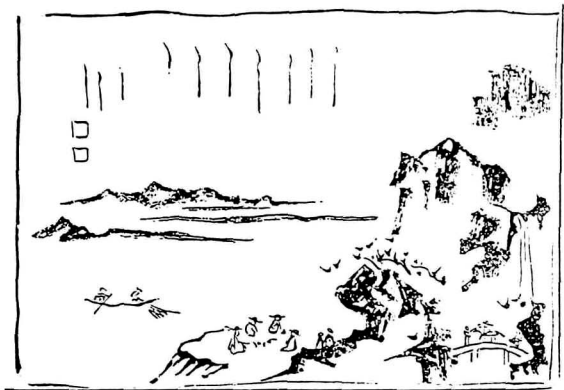


圖 5. 『古畫備考』，朝鮮書畫傳 所載  
蘇世讓(1486-1562)〈山水圖〉1533年

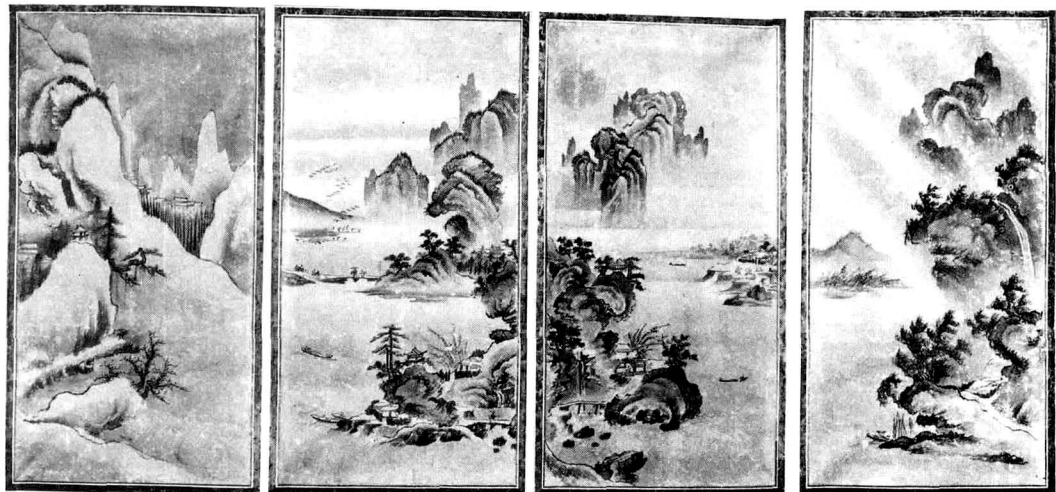


圖 3. 筆者未詳〈瀟湘八景圖〉屏風, 1539년 以前, 紙本水墨, 各圖 98.3×49.9cm,  
嚴島縣 大願寺 所藏



圖 6. 柳澤淇園〈西湖八景圖〉雙幅，紙本水墨淡彩，  
各圖 136.6×57.9cm，  
東京藝術大學 所藏



圖 7. 池大雅〈楓林停車圖〉紙本水墨淡彩，  
140.4×78.3cm  
日本 個人 所藏  
176



圖 8. 田能村竹田〈做大雅秋景圖〉  
1827년, 紙本水墨淡彩, 111×32cm,  
Art Gallery of New South Wales