

타노무라 치쿠덴(田能村竹田, 1777-1835)의 중국 회화 수용, 그 이상과 실제

이 장 훈 *

- I. 머리말
- II. 中華 속 關西지역, 그리고 타노무라 치쿠덴
 - 1. 董其昌을 통한 문인화의 이해
 - 2. 키무라 켄카도(木村兼葭堂)와 만남과 전통의 계승
- III. 필묵법의 모색과 일본 실경산수 제작
- IV. 맺음말

I. 머리말

타노무라 치쿠덴(田能村竹田, 1777-1835)은 에도시대(江戸時代) 후기에 큐슈(九州) 오카번(岡藩)에서 태어나 교토(京都)·오사카(大阪)를 중심으로 한 關西지역과 나가사키(長崎) 등을 왕래하며 활동한 문인화가이다. 그는 『山中人饒舌』, 『竹田莊師友畫錄』 등의 화론서를 작성하는 등 자신의 회화 이론 정립에도 많은 노력을 기울였다. 그의 회화와 화론을 살펴보면 18-19세기에 활동했던 많은 문인화가들이 그러했듯이 화가로서 자신의 지향점을 문인화의 이상인 ‘畵遊’, ‘自娛’에 두었으며, 실제 회화를 그릴 때는 나가사키를 통해 유입된 明·清代 회화가 기저를 이루었음을 알 수 있다. 이러한 그의 회화 경향은 關西지역에서 이루어진 많은 화가들과 가진 교류와 나가사키로 유입된 중국의 畫籍을 접하면서 형성되었다. 그간의 연구 역시 이러한 점에 주목하여 타노무라 치쿠덴을 중국의 문인취향을 수용하고 중국 문인화를 깊이 이해한 일본의 문인화가라는 거시적인 관점에서 진행되었

* 호림박물관 학예연구사

으며 그 원인으로 關西지역 화단의 영향을 지적하고 있다.¹

타노무라 치쿠덴은 1835년에 세상을 떠나기 전까지 총 25차례의 여행을 하였는데 일생에 걸쳐서 다닌 여행이기 때문에 여행을 중심으로 그의 회화 전개를 확인할 수 있다. 이 중에서 생애 초기에 公務차 떠난 여행을 제외하면 여행의 대부분은 목적이 關西지역이었으며 詩畫 학습 겸 문사들과 가진 교류를 위한 것이었다.² 당시 關西지역의 화단은 오사카의 키무라 켄카도(木村兼葎堂, 1736-1802)를 중심으로 중국 明代 문인문화를 향유하며 江蘇·浙江지역에 유존되고 있었던 吳派 및 四王계열 화풍이 유행하고 있었다.³ 타노무라 치쿠덴은 關西지역을 자주 왕래하며 그곳의 회화 경향을 수용할 수 있었고, 중국 문인들의 煎茶, 瓶花취향을 가지며 문인의 풍모를 갖추 수 있었다.

그러나 타노무라 치쿠덴의 회화가 전개되는 양상과 그의 화론을 살펴보면 중국 회화를 바라보는 관점에서 키무라 켄카도를 비롯한 關西지역 화가들과 차이가 있었으며 이에 따라 關西지역 화가들과 다른 양상으로 회화를 전개한 사실을 알 수 있다. 대표적으로 董其昌의 남북종론을 이해하는 방식을 들 수 있다. 關西지역 화가들은 남종화와 북종화를 시기 구분에 따른 차이로 여기고 일본에 건너간 沈南蘋과 같은 清代의 지방 군소 화가들, 혹은 藍英과 같은 浙派계열의 화가들을 일본 南畫의 전범으로 삼았다. 반면에 타노무라 치쿠덴은 尙南貶北이라는 董其昌의 의도를 비교적 정확히 파악하여 이에 따라 중국 남종화 계보에 속한 중국화가들을 직접적으로 추종하는 면모를 보였다. 타노무라 치쿠덴은 이러한 이해를 바탕으로 수용한 중국의 문인화풍을 일본 실경산수 제작에 적극적으로 활

1 中谷伸生, 「文人畫とは何か-岡田半江 《山水圖卷》(大川納涼圖)をめぐって」, 『美術フォーラム21』 17(2008), p. 49. 타노무라 치쿠덴의 회화에 대한 대표적인 연구는 다음과 같다. 宗像健一, 「總論」, 『田能村竹田基本畫譜』解説篇(京都: 思文閣出版, 2011), pp. 7-16; 同著, 『田能村竹田』新潮日本美術文庫 19(東京: 新潮社, 1997); 中村真一郎, 河野元昭, 『竹田』水墨画の巨匠¹⁴(東京: 講談社, 1995); Paul Allan Berry, “Tanomura Chikuden 1777-1835: Man amidst the Mountains,” Ph.D. Dissertation, University of Michigan(1985); 佐々木剛三, 『竹田』(東京: 三彩社, 1970); 木崎好尚, 『百年記念田能村竹田先生』(東京: 山陽會, 1934); 木崎愛吉 編, 『大風流田能村竹田』(東京: 民友社, 1929); 大島支郎, 『田能村竹田』(大分: 豊南書堂, 1914).

2 타노무라 치쿠덴은 1799년의 첫 여행부터 몰년인 1835년까지 총 25번의 여행을 하였다. 그 중에서 關東지역인 에도(江戸)에 간 것은 단 한 차례에 불과하며 대부분 고향 인근인 큐슈(九州)와 關西지역인 교토(京都)·오사카(大阪)에 가서 그 지역의 인사들과 활발한 교류관계를 맺었다. 타노무라 치쿠덴의 여행 경로에 대해서는 静岡県立美術館 編, 『文人の夢, 田能村竹田の世界』(静岡: 静岡県立美術館, 2005), pp. 146-157 참조.

3 오사카를 중심으로 한 關西지역 문인화가 발전하는데 키무라 켄카도가 미친 영향에 대해서는 김영남, 「木村兼葎堂(1736-1802)의 繪畫 研究」, 고려대학교 석사학위논문(2005); 同著, 「키무라켄카도(木村兼葎堂, 1736-1802)의 繪畫 研究」, 『美術史學』 21(2007), pp. 113-153; 宮本又次, 「大阪文人畫の傳統と木村兼葎堂」, 『古美術』 53(1977), pp. 43-51; 神山登, 「岡田米山人·半江父子の生涯」, 『古美術』 53(1977), pp. 52-66 참조. 四王畫派 화풍의 일본 유입에 대해서는 한정희, 「18·19세기 정통파 화풍을 통해 본 동아시아의 회화 교류」, 『동아시아 회화 교류사』(사회평론, 2012), pp. 296-301.

용하는 등 일본의 문인화 발전에 노력을 기울였다.

타노무라 치쿠텐이 남긴 회화를 살펴보면 董其昌의 南北宗論을 화론의 근간으로 삼아 중국 문인화를 최대한 보편적으로 이해하려고 노력했으며 이는 『芥子園畫傳』, 『顧氏畫譜』 등의 화보류에 의존하는 경향으로 이어졌다.⁴ 그러나 이러한 노력에 비해 화풍 면에서는 南宋의 院體畫 양식을 기반으로 발전한 무로마치 시대(室町時代) 수묵화와 같은 일본 전통회화의 굴레에서 온전히 벗어날 수 없었다. 즉 타노무라 치쿠텐이 화가로서 추구한 이상은 董其昌이 제시한 중국 문인화의 정수에 도달하려는 것이었지만 중국과 일본의 지리적, 문화적 배경의 차이로 인해 중국 문인화와는 다른 양상의 일본 문인화를 전개해 나가는 결과를 가져온 것이다. 이 현상을 두고 일본의 南畫가 중국의 문인화에 얼마나 접근했는지에 대해 의문을 제기할 수 있으나 이는 중국을 기준으로 삼은 것에서 따라오는 편향적 시각이기도 하다. 오히려 타노무라 치쿠텐의 중국 문인화 수용과정에서 오는 이상과 실제 사이의 괴리는 일본 문인화를 ‘南畫’라는 다른 용어로 명명할 수 있을만큼 중국, 조선과 다른 양상으로 발전시키는 데 동력으로 작용한 긍정적인 측면도 있을 것이다.

우선 타노무라 치쿠텐이라는 중국 문인화를 수용한 일본 화가를 이해하기 위해서는 몇 가지 사전 분석이 필요하다. 사대부라는 신분 자체가 없었던 일본의 화가 타노무라 치쿠텐이 문인화를 이해한 관점은 무엇이며, 그보다 앞서 중국의 문인화를 수용했던 전대의 화가들과 어떻게 달랐는지, 그리고 자신의 회화에 어떻게 발현시켰는지에 대한 분석이 우선적으로 행해져야하며 본고는 이 점에 초점을 맞추어 진행하였다. 이는 18-19세기 일본 화단의 한 면을 장식했던 일본 ‘南畫’의 전개 양상을 보다 명확하게 밝히는데 일조할 수 있을 것으로 생각한다.

⁴ 타케다 코이치(武田光一)는 에도시대에 유입된 중국 화보가 일본 화가들의 회화제작에 범본으로서 중요한 역할을 담당했을 뿐만 아니라 飜刻 작업에서 비롯된 에도시대 출판 문화에도 큰 영향을 끼쳤다고 지적하였다. 간행된 시기별로 주요 화보를 살펴보면 1672년의 『八種畫譜』, 1702년의 『圖繪宗彝』, 1748년의 『芥子園畫傳』, 1798년의 『顧氏畫譜』이며 『顧氏畫譜』의 경우는 『歷代名公畫譜』라는 이름으로 간행되었다. 일본 문인화가 발전하는데 끼친 중국 화보의 영향에 대해서는 武田光一, 「中國畫譜と日本南畫の關係」, 『近世日本繪画と画譜・繪手本展 II』(多摩: 町田市立國際版画美術館, 1990), p. 147-158 참조. 중국 판화의 전개과정 속에서 발생한 明·清代 畫譜의 간행과 의의에 대해서는 고바야시 히로미쓰, 김명선 역, 『중국의 전통판화』(시공사, 2002), pp. 109-136 참조.

II. 中華 속 關西지역, 그리고 타노무라 치쿠덴

타노무라 치쿠덴이 중국 회화를 수용하는 방식은 크게 두 가지로 구분할 수 있다. 하나는 여타 일본 화가들처럼 일본에 유입된 『芥子園畫傳』, 『顧氏畫譜』 등의 화보류를 통해 중국 회화를 학습한 것이며, 다른 하나는 나가사키로 유입된 중국 회화를 직접 감상하면서 회화 제작에 참고한 것이다. 타노무라 치쿠덴이 화가로서 본격적으로 활동하기 시작한 것은 藩校 재직시절인 1801년에 『豊後國志』 편찬에 필요한 자료 조사 차 에도(江戶)로 여행을 가면서 도중에 들렀던 오사카(大阪)를 다녀온 이후부터이다.

당시 일본의 문인화는 크게 에도의 關東지역과 오사카·교토를 중심으로 한 關西지역 화단으로 구분할 수 있다. 關東 문인화는 막부의 근거지인 에도에서 형성되었기 때문에 막부의 취향이 반영되면서 네덜란드 회화, 沈南蘋에 의한 중국 채색화 등과 혼재되어 유행하는 양상을 띠고 있었다.⁵ 반면에 關西 문인화는 漢詩·煎茶 향유 등 중국 明代 蘇州 지역의 문인문화를 기반으로 형성되어 吳派 및 四王畫派 계열의 회화 경향이 부각되었다. 이처럼 지역별 회화 경향의 차이는 있지만 전반적으로 카노파(狩野派), 림파(琳派)와 같은 전통적인 일본 화단의 영향력이 감소하고 중국의 문인화 양식이 유행하였다는 점에서는 유사한 전개 양상을 지니고 있다. 이는 18세기부터 급격한 증가세를 보이는 중국 書·畫籍류의 유입과 이를 통해 접할 수 있었던 중국 화론의 영향 때문이다.⁶ 그리고 중국의 교역품이 나가사키에 유입되어 에도까지 이동하는 데 중간 거점인 오사카에서 많은 문사들에 의해 중국의 문인문화가 가장 크게 유행하게 되었다. 그리고 그 중심에는 키무라 켄카도

⁵ 에도막부(江戶幕府)는 도쿠가와 요시무네(德川吉宗, 재위 1716-1745) 집권 당시 沈南蘋의 회화를 도쿠가와 요시무네에게 헌상했지만 “극채색만을 좋아한다(極彩色計リ之御好ニ御座候)”라며 23점 중 12점의 채색화만 남기고 11점의 수묵, 담채화를 돌려보냈다는 기록이 있다. 코지마 카오루(兒島薫)는 막부 소군(將軍)의 이러한 취향이 지방 번주들에게도 영향을 끼쳤으며 沈南蘋 회화와 유사한 극채색 계열인 네덜란드 회화, 즉 蘭畫 역시 沈南蘋 회화라는 큰 틀 안에서 수용되었을 가능성도 있다고 지적하였다. 그리고 이는 네덜란드 회화의 수용 역시 중국 문화의 유행 속에 편입된 것으로 평가한 바 있다. 兒島薫(Kojima Kauru), 정다움 역, 「18세기 일본의 西洋繪畫 受容: 중국의 文化的 影響하에서」, 『미술사연구』 23(2009) 참조.

⁶ 淸의 對日 수출품은 일본에서 중국 문화에 대한 수요가 증가함에 따라 문구류와 서적들이 대다수를 차지하였다. 특히 타노무라 치쿠덴이 처음 나가사키를 방문했던 1804년은 서적류를 검시하는 奉行所가 따로 세워질 정도로 서적류의 유입이 급격하게 증가하였다. 이러한 교역의 양상은 중국 康熙연간의 교역 중심지가 된 江蘇·浙江지역이 南宋이래 경제·문화 중심지였던 전통을 되살리는데 큰 영향을 끼쳤으며 동시에 18, 19세기 에도시대에 江蘇·浙江지역의 문화가 유입될 수 있었던 배경이 되었다. 나가사키에서 행해진 日中 교역의 전개 양상에 대해서는 華立, 『從長崎貿易看江戶時代淸日兩國의 濟濟·文化交流』, 『日本學報』 2(1995), pp. 31-68 참조.

가 있었다.⁷

타노무라 치쿠덴은 1801년에 생애 처음으로 關西지역에 가서 키무라 켄카도를 만났다. 이 사실은 타노무라 치쿠덴의 이후 회화 전개에 전기를 마련했다는 점에서 주목할 만하다. 關西지역에서 문화적 영향력이 컸던 키무라 켄카도를 만나기 전까지 타노무라 치쿠덴은 당시 문화의 변방이라 할 수 있는 고향 오카번(岡藩, 現 큐슈 오이타)에서 간간히 유입된 古畵를 임모하는 방식으로 그림을 그려왔지만 1801년에 키무라 켄카도를 만나 중국의 최신 화적을 접한 이후에는 董其昌(1555-1636)의 화론을 자신의 이론적 기반으로 설정하고 清代 江蘇·浙江지역의 회화 경향을 참고하여 본격적으로 문인화를 그릴 수 있었기 때문이다.

1. 董其昌을 통한 문인화의 이해

타노무라 치쿠덴이 문인화를 이해한 관점을 분석하기에 앞서 전제되어야 할 것은 당시 일본이 중국·조선과 다른 신분 체제의 국가였다는 점이다. 잘 알려져 있듯이 일본은 사전적인 의미에서 성리학을 기본 이념으로 삼고 과거 시험을 통해 관직에 오른 사대부 계층이 존재하지 않은 신분 체제를 갖추고 있었다. 이러한 특징은 타노무라 치쿠덴을 비롯한 일본의 화가들이 문인화를 수용할 때 작자의 신분에 개의치 않고 文雅함이 전제되어 있는지 여부에 더욱 집중할 수 있게 하는 중요한 요인이 되었다. 이에 따라 일본에서는 중국으로부터 유입된 다양한 화풍이 문인화 발전에 응용될 수 있었으며 이는 일본 문인화의 특징으로 볼 수 있다. 이러한 배경 속에서 타노무라 치쿠덴은 어떤 관점으로 문인화를 바라보고 수용했던 것일까?

타노무라 치쿠덴은 키무라 켄카도와 만난 이후에 董其昌의 화론을 수용하였다. 타노무라 치쿠덴은 明·清代 문인문화가 크게 유행한 關西지역을 토대로 성장한 화가이지만 중국 문인화를 바라보는 관점은 전대의 關西지역 문인화가들과 차이가 있었다. 우선 타노무라 치쿠덴은 키무라 켄카도를 비롯한 선배 화가들이 북종화를 宋·元代 회화로, 남종화를 明·清代 회화로 여겼던 것처럼 董其昌의 화론을 자의적으로 해석한 것과 달리 董其昌의

⁷ 키무라 켄카도의 회화와 그를 통해 본 18세기 일본 문인화 전개에 관해서는 김영남, 앞의 논문 참조. 김영남은 이 논문에서 키무라 켄카도의 회화 및 화론에 대한 분석을 토대로 18세기 일본 關西 문인화단에 끼친 영향을 고찰하고 1764년 일본통신사 수행원들과 가졌던 회화 교류에 대한 연구를 진행하였다.

남북종론에 의한 화파 구분을 정확하게 이해하고 있었다.⁸ 그가 董其昌의 남북종론을 정확하게 이해할 수 있었던 것은 다음의 이유에서 비롯된 것으로 생각된다. 첫 번째는 타노무라 치쿠덴이 고향인 큐슈 오카번(岡藩)에서 태어나 처음 유학을 배우고 22세부터 藩校에서 經書 교수로 재직할 당시 소라이학(徂徠學)이 학문적 기반이 되었다는 점이다. 소라이학은 古文을 익혀서 宋代 주자학적 해석을 거부하고 先秦시대 六經의 본래 의미를 찾고자 했던 古文辭學으로 이러한 학문적 태도가 董其昌 화론을 원문 그대로 이해하려는 노력에 영향을 끼친 것으로 생각된다.⁹ 두 번째는 타노무라 치쿠덴이 활동하던 19세기 초는 일본에 중국의 문인화가 유입된지 100여년의 시간이 흐른 뒤로 일본 내에 중국 문인화에 대한 이해가 심화되었기 때문이다. 이렇게 축적된 시간적 배경은 타노무라 치쿠덴이 清代 浙派계 화가인 沈南蘋(생몰년 미상)과 같은 渡日 清代 화가들을 南畵의 전범으로 여겼던 전대 화가들과 달리 중국 문인화에 대해 보다 정확하게 이해할 수 있게 하였다. 이에 따라 타노무라 치쿠덴은 남종화 계보에 속한 중국 문인화가들을 직접 추종하는 태도를 지니게 되었다.

董其昌 화론의 수용은 타노무라 치쿠덴의 대표적인 화론서 『山中人饒舌』(1834년 간행)에서 확인할 수 있다. 이 책의 서문은 1813년에 작성되었으며 서문에 이 글을 10여년 전에 완성했다고 밝히고 있으므로 이 화론서에는 키무라 켄카도를 만난 직후인 1800년대 초반의 회화관이 반영되었을 것이다.

應安年間(1368-1374) 이후로 조세츠(如雪), 슈분(周文), 셋슈(雪舟), 카노 모토노부(狩野元信) 등 여러 명이 스승의 법을 계승하여 서로 어깨를 견주고 번갈아가며 繪事を 주관했고, 필목을 단련하여 기운과 품격이 웅장하고 위엄이 있었으며, 명성을 대대로 드높였다. 그러나 그 전하는 것은 宋代의 院體로 元四大家 혹은 明의 沈周·文徵明 등에 미치지 못했다. 그러므로 이 나라(중국) 趙孟頫가 말한 문인화라는 것, 그 전하는 바를 얻지 못해 애석할 뿐이다. 董其昌은 말하길 馬遠·夏珪 및 李唐·劉松年是 李思訓派이고 이 나라가 배울 바가 아

⁸ 대표적으로 키무라 켄카도의 남북종론 이해를 들 수 있다. “일찍이 董其昌이 그림을 이야기하면서 南北二種으로 하였다. 북종은 李思訓, 남종은 王維를 개조로 하였는데, 북종은 蒼勁을 숭상하였고, 남종은 閑遠한 것을 숭상한다고 했다. 그러나 이것 또한 한쪽이 한쪽에게 종속된 것은 아니었다.” “宋元의 풍을 따르는 것은 華法이라고 한다. 倭는 뭐라고 논할 수 없다. 華法 또한 다만 그 풍취를 분류하여 모으는데 이들이 따르는 것은 바로 말하자면 北宗之流이다.” 김영남, 앞의 논문, pp. 120-121 재인용.

⁹ 타노무라 치쿠덴과 소라이학(徂徠學)의 영향관계에 대해서는 宗像健一, 『『師友画録』の周辺-‘竹田における復古’, 『竹田とその交友たち』展 圖録(大分: 大分県立芸術会館, 1994) 참조.

니라고 하였다.¹⁰

타노무라 치쿠덴의 『山中人饒舌』은 董其昌의 남북종론을 기초로 하여 역대 일본 화단에 대해 정의내리는 것으로 시작한다. 타노무라 치쿠덴이 언급한 이들은 각기 독창적인 화풍으로 수묵화와 카노파(狩野派) 회화의 부흥을 이끌어냈다는 점에서 높은 평가를 받고 있지만 양식상 남종화라고 볼 수는 없다. 이들이 수용한 화풍은 南宋의 院體畫와 같은 북종화 계열 또는 禪宗畫 양식을 수용하면서 발전한 화풍이기 때문이다. 타노무라 치쿠덴은 이 점을 분명히 인식하고 있었다. 더 나아가 조세츠, 슈분, 셋슈와 같은 무로마치시대 수묵화가들의 작품이 南宋代 원체화풍을 근간으로 제작된 것이며 이는 元四大家, 明代 吳派에 미치지 못한다고 한 점으로 미루어보아 타노무라 치쿠덴은 尙南貶北의 입장에서 남북종론을 수용했음을 알 수 있다. 타노무라 치쿠덴이 남북종론을 정확하게 이해한 사실은 關東지역의 문인화가 타니 분초(谷文晁, 1763-1841)와 關西지역의 키무라 켄카도를 평한 글의 비교를 통해 더욱 선명하게 드러난다.

타니 분초(谷文晁)는 仙人과 佛僧 그리는 것을 좋아했다. 붓 사용하는 것은 강했고, 채색은 진했다. 생각하건데 復古를 목적으로 한 것이었다. 산수화는 馬遠, 夏珪의 北宗畫를 배웠으며 倪瓚, 黃公望의 南宗畫法은 취하지 않았다.¹¹

반면에 키무라 켄카도의 그림에 대해서는 “한가롭고 아취가 있으며 맑고 온화하다. 당시 名家의 畫法을 따랐다. 그의 마음은 짐작건대 自娛할줄 알았던 듯하다”고 평가하였다.¹² 북종화법으로 그림을 그렸다는 타니 분초에 대한 평가와 달리 키무라 켄카도의 그림에 대해 평가할 때는 한가로움, 아취, 맑음, 自娛라는 용어를 사용한 것으로 보아 남종화와 북종화의 차이를 정확하게 인지하고 있었던 것으로 생각된다. 타노무라 치쿠덴은 문인화에 도달하기 위한 방법 역시 董其昌의 화론을 근거로 내세웠다. 董其昌이 제시한 “만권의 책을 읽고, 만리길의 여행을 다녀야한다(讀萬卷書, 行萬里路)”라는 대표적인 문인화 수

¹⁰ 田能村竹田, 『山中人饒舌』, “應安以來, 如雪周文雪舟元信數子, 師資相受, 比肩互起主張繪事. 筆墨遒勁, 氣格雄偉, 名鳴百世. 然其所傳, 宋時院體, 不及元四大家, 若明石田衡山諸老, 故本邦於趙松雪所論士夫畫者, 未得其傳. 惜哉. 董玄宰有言, 若馬夏及李唐劉松年, 又是大李將軍之派, 非吾曹當學也.”

¹¹ 田能村竹田, 『山中人饒舌』, 上卷, “谷子好寫仙佛. 用筆遒勁, 賦色濃厚. 其意蓋在復古也. 學馬夏輩, 不悅倪黃諸法.”

¹² 田能村竹田, 『山中人饒舌』, 下卷, “間雅清穩, 撫法近世. 其意蓋在自娛.”

런 방법을 해결책으로 제시한 것이다.

董其昌은 “만 권의 책을 읽지 않고, 만 리의 길을 여행하지 않고서 畫祖가 될 수 있겠는가”라고 하였다. 아아. 최근에는 끊어져 이러한 인물이 없고, 筆墨은 前古에 미치지 못한다. 이상하다고 생각하기에는 충분치 못하다.¹³

이처럼 타노무라 치쿠텐은 董其昌 화론을 깊이 이해하여 문인화가로서 성장할 수 있는 이론적 토대를 마련하였다. 이러한 방식은 앞선 18세기의 문인화가들과 다른 관점이었으며 대표적으로 키무라 켄카도(木村兼葭堂, 1736-1802)와 비교가 가능하다.

2. 키무라 켄카도(木村兼葭堂)와 만남과 전통의 계승

키무라 켄카도는 북종화를 宋·元代 회화로, 남종화를 明·清代 회화로 해석하며 남북종론을 尙南貶北의 관점이 아니라 중국 회화의 시기 구분을 위한 기준으로 인식하였다. 키무라 켄카도가 18세기 關西지역 문인화가들에게 끼쳤던 영향력을 감안하면 이는 18세기 關西 문인화의 주요 특징이 되었을 것으로 생각된다.

근세에 청나라 사람 沈南蘋이 배를 타고 바다를 건너 영모화훼의 法을 전하였다. 그래서 그 명성이 크게 떨쳐졌다. … 우리나라의 그림은 처음에는 두 갈래로 나갔는데, 남종을 부르짖는 사람들의 경우엔 沈南蘋이 그 효시가 되었다.¹⁴

키무라 켄카도는 위의 글에서 볼 수 있듯이 18세기 초에 渡日했던 清代 浙派계 화가인 沈南蘋(생몰년 미상)을 일본 문인화의 시작으로 설정하였는데 이는 이후 문인화단에 많은 영향을 끼치게 되었다. 沈南蘋 화파에 속하는 야마다 큐쵸(山田宮常, 1747-1793)에게 그림을 배운 문인화가 나카바야시 치쿠도(中林竹同, 1776-1853) 역시 “지금 사람들은 문인화를 배우고자 할 때에 옛 名家의 流를 배워야 한다. 渡日 淸人 伊孚九, 費晴湖 등이 특히 뛰어난 사람이다”고 하였다.¹⁵ 이처럼 중국에서는 畫史에 기록되어있지 않을 정도로 무명화

¹³ 田能村竹田, 『山中人饒舌』, “董玄宰曰, 不讀萬卷書, 不行萬里路, 欲作畫祖, 其可得耶. 噫近世絕無斯人, 筆墨之不及前古, 固不足異也.”

¹⁴ 김영남, 앞의 논문, p. 121 재인용.

¹⁵ 김영남, 위의 논문, p. 145 재인용.



도 1 費淸湖, 《倣王石谷山水圖》 부분, 종이에 먹, 높이 94.8, 개인 소장



도 2 키무라 켄카도, 《夜深斜舫月圖》, 종이에 먹, 117.1×55.1, 개인소장

가라 할 수 있는 상인들을 남종화의 시작으로 인식한 키무라 켄카도, 나카바야시 치쿠도 등은 화풍에서도 渡日 清代 화가들의 직접적인 영향을 받았다. 대표적으로 費淸湖(생몰년 미상)의 《倣王石谷山水圖》(도 1)와 키무라 켄카도의 《夜深斜舫月圖》(도 2)를 비교할 수 있다. 費淸湖와 같은 渡日 清代 화가들은 18세기 日淸간 교역의 중심지였던 江蘇·浙江지역 출신

이 많았는데 이들은 주로 吳派, 四王畫派 화풍을 계승하였고 먹 위주의 그림을 구사하였다.¹⁶ 그러나 이들 渡日 화가들은 상인들이었기 때문에 도식적인 화법을 사용하여 자신들의 화격을 선보였다고 하기는 힘들다.¹⁷ 費淸湖의 《방왕석곡산수도》 역시 각 경물들의 묘사가 마치 화보처럼 지시적인 표현으로 되어 있다. 산과 언덕의 윤곽선은 후기 浙派의 그것

¹⁶ 蘇州, 杭州 등의 江蘇·浙江 지역은 19세기 무렵에 明代 吳派 회화의 전통이 새롭게 부각되는 동시에 南宋代 畫院畫, 明代 浙派, 清代 四王畫派 등의 여러 화풍이 계승된 곳이었다. 따라서 이 지역의 화풍은 복합적인 성격을 가지고 있는데, 일본의 문인화 성립에는 이 지역 출신 상인 및 화가들의 영향이 크게 작용하였다. 특히 타계하기 직전인 1801년 당시의 키무라 켄카도는 董其昌의 松江畫派를 계승하여 먹의 농담 조절을 중심으로 그린 작품을 다수 남기고 있다. 江蘇·浙江 지역의 화풍에 대해서는 박은화, 『錢杜(1763-1844)의 山水畫 연구』, 『강좌미술사』 26.1(2006), pp. 1104-1108; 김현권, 『김정희파의 한중회화교류와 19세기 조선의 화단』, 고려대학교 박사학위논문(2010), pp. 108-115 참조. 키무라 켄카도의 생애 후기 회화에 미친 중국 회화의 영향에 대해서는 김영남, 앞의 논문, pp. 142-146 참조.

¹⁷ 대표적인 渡日 清代 화가 伊孚九가 清代 四王계열, 이른바 正統派의 화풍을 구사한 것으로 평가한 논문으로는 川上涇, 戶田禎佑, 『渡來繪畫』(東京: 講談社, 1971), p. 153; 한정희, 앞의 책, pp. 296-301; 박윤희, 『池大雅의 中國畫에 대한 理解와 實際』, 홍익대학교 석사학위논문(2004), pp. 39-51 참조. 특히 카와카미 케이(川上涇)는 伊孚九의 회화를 크게 黃公望風과 倪瓚風으로 구분 지을 수 있지만, 그림의 미숙함을 벗어날 수 없다고 평가하였다.



도 3 費漢源, 〈費漢源山水畫式〉 부분, 1860년 간행, 早稻田大學校 圖書館 소장본

처럼 속도감있게 처리되어 먹선이 정돈된 느낌보다는 투박하게 그려져 있다. 그리고 나무에 찍은 混點은 작자의 조부인 費漢源의 『費漢源山水畫式』(1789년 일본 간행)(도 3)의 표현을 그대로 사용한 듯하다.¹⁸ 이와 같은 특징들은 일본 關西 문인화가들에게 전해져 渡日 清代 화가들의 작품은 중국 회화 학습의 대상이 되었다. 이는 키무라 켄카도의 〈야심사방월도〉(도 2)에서도 엿볼 수 있다. 타노무라 치쿠덴은 이러한 회화 경향 속에서 처음 중국 회화를 학습했기 때문에 키무라 켄카도를 만난 당시인 생애 초기의 회화도 비슷한 양상이 보인다.

타노무라 치쿠덴은 당대 문화계의 중진 인사로 평가받는 키무라 켄카도의 명성에 대해서 잘 알고 있었을 것이며 문화·경제적 중심지에서 멀리 떨어져 있는 지방의 유학자였던 그는 關西지역의 유명 인사들과 만나는 것을 굉장한 배움의 기회로 여겼다. 타노무라 치쿠덴은 자신의 화론서인 『山中人饒舌』에서 키무라 켄카도에 대해 다음과 같이 평하고 있다.

木世肅. 이름은 孔恭. (그가) 살고 있는 집을 켄카도(蒹葭堂)라고 한다. 학문은 모든 방면에 걸쳐서古를 좋아했고, 서화의 감상력이 있으며 草木鳥獸 관련 학문에도 능하였다. (그가)

¹⁸ 費漢源은 浙江省 吳興 출신의 상인으로 1734년부터 1756년까지 여러 번에 걸쳐 일본 나가사키(長崎)에 건너갔다. 費漢源은 그림 실력 또한 뛰어나 나가사키에 갔을 때 『費漢源山水畫式』이란 화보를 간행하였으며 이후 일본에서는 1789년에 이 화보를 따로 번각하여 간행할 만큼 당시 일본의 화가들에게 큰 영향을 끼쳤다. 키무라 켄카도의 생애 후기와 費漢源 《산수화첩》의 화풍상 영향관계에 대해서는 김영남, 앞의 논문, pp. 77-82; 大阪歴史博物館 編, 『木村蒹葭堂：なにわ知の巨人』(京都: 思文閣出版, 2003), p. 204 참조.

소장한 法書, 名畫, 金石에 새긴 文字, 彝鼎 등 해외에서 가져온 진귀한 물품들이 집에 가득 쌓여있었다. 집은 본래 부유하였는데, 이와 같은 물품들 수집에 모두 사용하였다. … 그와 교유한 사람들은 사방에 굉장히 많았고, 당시 사람들은 경쟁하듯 蒹葭堂에 모였기 때문에 蒹葭堂의 명성은 국내에 널리 알려졌다. 山水·蘭竹·窠石 소품에 능하며 (그것들은) 한가롭고 아취가 있으며 맑고 온화하다. 당시 名家의 畫法을 따랐다. 그의 마음은 짐작전대 自娛 할 줄 알았던 듯하다. 반드시 古人에 대항하여 함께 上乘을 닦은 것은 아니다. 언제나 옛것을 즐거움으로써 (그것이) 자연스럽게 (작품에) 드러났다. 만약 天壽를 빌려주어서 내가 그의 문하에 들어가서 배우고 그 지도를 받을 수 있었다면 나는 (비록) 재능이 없지만 古人의 만분의 일이라도 닦을 수 있었을 것이다. 애석하다.¹⁹

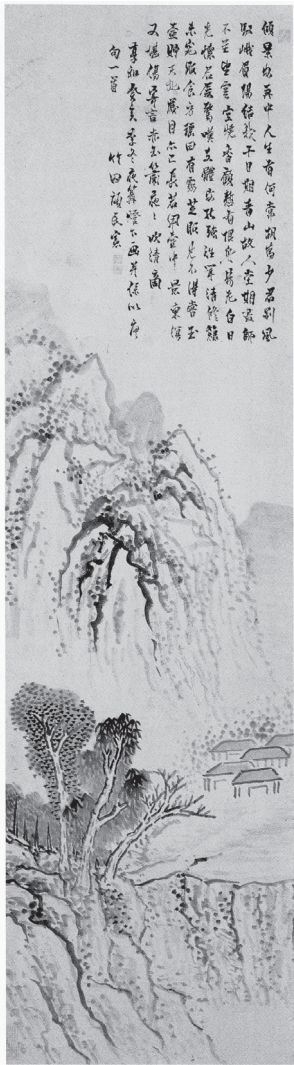


도 4 타노무라 치쿠덴, 〈漁夫圖〉, 1803년, 종이에 채색, 48.9×28.2

타노무라 치쿠덴은 키무라 켄카도의 인품과 수장 능력에 감탄하였고, 키무라 켄카도의 그림을 문인화풍이었던 것으로 인식한 듯하다. 아마도 당시 키무라 켄카도의 명성에 기인한 탓일 것이다. 타노무라 치쿠덴이 키무라 켄카도를 만난 것은 키무라 켄카도가 타계하기 직전인 1801년 6월의 일이었다. 그는 위의 글에서도 밝혔듯이 키무라 켄카도에게 사사하지는 못했다. 일생의 한번 뿐인 만남이었고 이듬해에 키무라 켄카도가 세상을 떠났기 때문이다. 하지만 타노무라 치쿠덴은 키무라 켄카도의 작품과 그가 소장하고 있는 중국 회화를 실견하면서 회화 제작에 참고할 수 있었다.

타노무라 치쿠덴이 1803년에 그린 〈漁夫圖〉(도 4)와 〈水墨山水圖〉(도 5)는 이와 같은 영향 관계를 대표적으로 보여준다. 우선 〈어부도〉는 키무라 켄카도의 〈秋晚山水圖〉(도 6)처럼 경물을 변각구도 속에 배치하고 먹의 농담 조절을 위주로 그린 작품

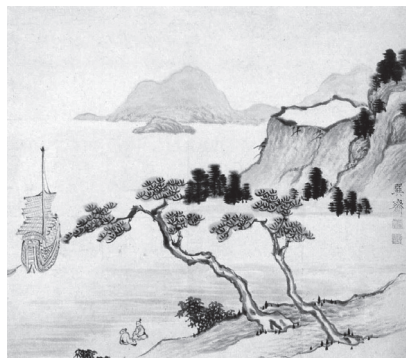
¹⁹ 田能村竹田, 『山中人饒舌』下卷, “木世肅名孔恭, 所處之堂, 名曰蒹葭. 博物好古, 善賞鑑, 精草木鳥獸之學. 收藏法書名畫金石彝鼎, 及夷蠻所出異品奇物, 充積棟宇, 家故饒裕, 爲其殆傾倒. … 交滿四方, 當時人士靡然爭趨, 蒹葭堂之名, 布海內也. 善山水蘭竹窠石小幅, 間雅清穩, 撫法近世. 其意蓋在自娛. 不必抗衡古人俱爭上乘. 而一片酣古之氣, 靄然自見矣. 若天假年斯人, 使予從游門下, 以得指授, 憲也不才, 猶髣髴古人之萬一矣. 噫.”



도5 타노무라 치쿠텐, 〈水墨山水圖〉, 1803년, 종이에 먹, 98.7×27.2, 出光美術館



도6 키무라 켄카도, 〈秋晚山水圖〉, 18세기 말, 종이에 먹, 28.0×20.7, 개인소장

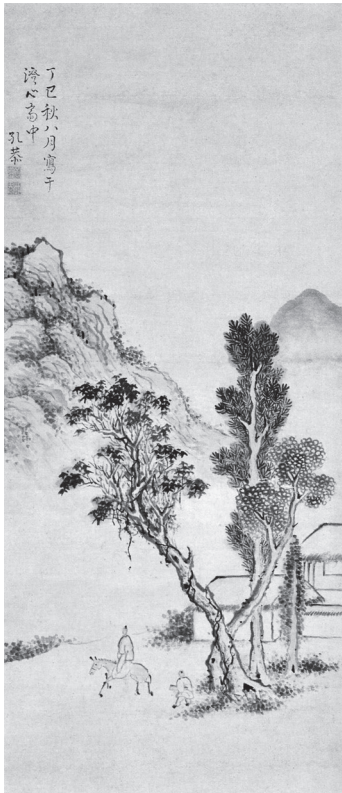


도7 키무라 켄카도, 〈山水圖〉, 18세기 말, 종이에 먹, 27.0×31.0, 개인소장

이다. 특히 〈어부도〉 원산 표면에 열린 먹으로 내리그은 피마준의 경우는 키무라 켄카도의 〈山水圖〉(도7)에서 확인할 수 있으며 산의 형태도 서로 유사하다. 이러한 양식의 공통점은 타노무라 치쿠텐이 같은 해에 그린 〈수목산수도〉의 경물을 포치하는 방식과 윤곽선의 표현에서도 찾을 수 있다. 산과 언덕의 윤곽을 그릴 때 필선이 가지런하지 않고 드문드문 진하게 그린 점이 키무라 켄카도의 작품과 유사하다.

그리고 〈어부도〉와 〈수목산수도〉에서 산 표면을

빼곡히 채운苔點과 반두 표현은 키무라 켄카도의 〈山水圖〉(도8)와 유사하다. 키무라 켄카도의 〈산수도〉(도8)는 평원법으로 그려진 근경의 가옥과 나무들이 있으며 그 바로 뒤에는 솟아오르듯이 위치한 원산이 배치되어 있다. 이는 沈周의 〈夜坐圖〉(도9)와 같은 吳派화풍의 영향을 받은 결과이며 당시 일본에는 祁豸佳(1594-1676년까지 활동)의 〈溪山訪



도 8 키무라 켄카도, 〈山水圖〉, 1797, 종이에 담채, 65.2×28.5, 大阪歴史博物館



도 9 沈周, 〈夜坐圖〉, 1492, 종이에 담채, 1.8×84.8, 대만고궁박물관



도 10 祁孝佳, 〈溪山訪隱圖〉, 종이에 먹, 138.1×43.4, 渡來繪畫수목

隱圖)(도 10)처럼 吳派 화풍으로 그려진 작품들이 다수 유입되어 있었다. 타노무라 치쿠덴과 키무라 켄카도 작품에서 원산은 濃墨의 윤곽선으로 반두를 그리고 그 표면에는 苔點을 찍었는데 이 역시 沈周 화풍의 영향으로 볼 수 있다.

하지만 타노무라 치쿠덴의 〈어부도〉와 〈수목산수도〉에 다소 투박하게 그려진 산의 윤곽선은 沈周 화풍의 특징으로 볼 수 없고 키무라 켄카도의 작품에서만 찾아볼 수 있는 것이므로 타노무라 치쿠덴은 키무라 켄카도를 통해 沈周 화풍을 수용한 것으로 볼 수 있다.



도 11 董其昌, 〈余山遊境圖〉, 종이에 먹, 98.4×47.2, 북경 고궁박물관

또한 〈어부도〉의 근경과 중경에 위치한 바위들 안에 보이는 Y자형의 선은 明末清初 黃公望식 산수화에서 흔히 볼 수 있는 특징으로 〈余山遊境圖〉(도 11) 근경의 바위처럼 특히 董其昌이 적극적으로 사용하였다. 따라서 타노무라 치쿠덴은 키무라 켄카도를 만났을 때 董其昌 화풍도 접했을 것으로 생각된다. 이러한 화풍의 영향 관계는 중국 吳派 및 董其昌에서 18세기 關西 문인화단을 지나 19세기의 타노무라 치쿠덴까지 이어지는 중국 문인화의 전래 경로를 상징적으로 보여준다. 하지만 그 표현은 도식적이며 작품 전체적으로 필선이 가지런하지 못하기 때문에 이 시기의 타노무라 치쿠덴은 키무라 켄카도와 渡日 清代 화가들을 통해 중국 문인화를 처음 접할 수 있었던 사실에 의의가 있을 뿐 아직 자신의 화법을 찾았다고 보기에는 무리가 있다.

Ⅲ. 필묵법의 모색과 일본 실경산수 제작

타노무라 치쿠덴은 1801년 이후 키무라 켄카도의 회화의 영향을 받아 문인화를 그리기 시작했지만 앞에서 살펴봤듯이 董其昌 화론을 이해하는 방식에서는 차이가 있었다. 이러한 차이는 關西지역 화단의 영향에서 벗어나 타노무라 치쿠덴이 자신의 화법을 찾아가는 데 영향을 주었다. 그가 董其昌의 영향을 받아 회화 제작에서 필묵법을 중요하게 여긴 사실은 다음의 글을 통해서 확인할 수 있다.

일본인은 성질이 경박스런 병이 있고, 중국인은 느긋하여 선천적으로 다르다. 그러므로 그림을 배우는 자는 이것을 잘 생각하여 조용한 기분으로 뜻을 기르고, 굳건한 기분으로 筆을 운용한다면 깊고 평온한 붓의 힘과 차분하면서 중후한 먹의 기운을 지닌 작품이 가능하여 자유롭게 藝의 경지를 즐기게 될 것이다. 만약 이렇게 하지 않는다면 벼루를 몇 번이고 깨뜨릴 정도로 같고, 붓을 무덤처럼 쌓을 정도로 사용하여 董源·巨然의 깊은 뜻을 엿보

려 해도 도저히 가능하지 않을 것이다.²⁰

타노무라 치쿠덴은 필묵의 차이를 일본인과 중국인 간 인품의 차이에 의한 것으로 비약시킬 정도로 중요하게 여겼으며 필묵과 인품이 조화롭게 이루어져야 비로소 ‘遊斯藝’가 가능하다고 주장하였다. 필묵이 뒷받침되지 않으면 많은 문인화가들이 이상으로 삼았던 董源과 巨然의 그림을 이해할 수조차 없다고 하였다. 이러한 생각은 화가의性情은 필묵으로 발현된다는 董其昌의 필묵론에서 비롯된 것이며 董其昌 화론에 대한 이해가 심화된 결과로 볼 수 있다.



도 12 타노무라 치쿠덴, 〈倣石田法山水圖〉, 1808



도 13 董其昌, 〈夏木垂蔭圖〉, 1619, 北京故宮博物院

타노무라 치쿠덴이 1808년에 그린 〈倣石田法山水圖〉(도 12)에는 “붓과 벼루는 石田翁을 私淑하였다(筆硯私淑石田翁)”는 제말이 써있다. 또한 1811년에는 시노자키 쇼치쿠(篠崎小竹, 1781-1851)에게 그림을 그려줄 때 沈周의 화법으로 그려주었다는 기록이 있어 타노무라 치쿠덴은 關西지역에서 중국 문인화를 접한 이후부터 沈周에게 경도되어 있었

²⁰ 田能村竹田, 『山中人饒舌』, “本邦人性輕疾, 西土人性遲緩, 氣稟固既不同, 故學者精察熱慮之, 而靜以養心, 健以運腕, 筆力深穩, 墨氣沈厚, 以遊斯藝也. 倘或不然, 則磨硯屢破, 埋筆作塚, 欲視董巨之闢奧, 豈可能得乎.”



도 14 타노무라 치쿠텐, 〈雲樹矮亭圖〉, 1808, 비단에 수묵, 121.8×51.1, 大分縣立藝術會館

던 것으로 생각된다.²¹ 하지만 〈방석전법산수도〉의 화풍은 董其昌의 〈夏木垂蔭圖〉(도 13)처럼 나무 기둥을 여백으로 놔두고 주변의 잎을 농묵으로 積墨하여 흑백 대비가 강하게 드러나있어 董其昌 화풍의 영향도 함께 받았던 것으로 여겨진다. 같은 해에 그린 〈雲樹矮亭圖〉(도 14) 역시 董其昌 화풍의 영향 속에서 제작한 것으로 볼 수 있다.

타노무라 치쿠텐은 이처럼 董其昌의 영향 속에서 점차 자신의 필묵법을 모색해 나갔다. 잘 알려져 있듯이 董其昌은 元四大家에서 趙孟頫를 빼고 倪瓚을 대신 포함시킬 정도로 倪瓚을 추승했고 “(倪瓚은) 米芾 이후에 (일품을 계승한) 유일한 사람이다”고 한 점에서 米芾 역시 일품화가로 높이 여겼다.²² 타노무라 치쿠텐은 이러한 화론의 영향을 받아 소슬함을 자아내는 倪瓚의 枯筆淡墨과 일본 關西지역의 습윤한 여름을 표현하기 좋은 米法을 적극적으로 구사하며 필묵법을 모색하였다.

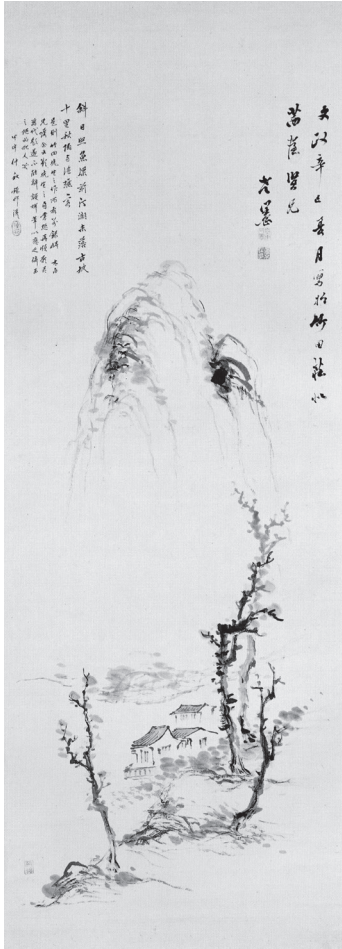
눈이 내린 겨울의 경치를 그리는 것은 물론 본래의 색으로 그려야 한다. 하지만 倪瓚이 簡淡한 필치로 아득한 산(遙嶺)과 듽성한 숲(疎林)을 그려 고요하고 쓸쓸한 상태를 그리는 묘처에는 미치지 못할 것이다.²³

위의 글은 타노무라 치쿠텐이 『自画題語』의 《山水十景畫冊 計十頁》에서 〈冬景〉에 쓴 글로, 簡淡한 필치, 원경의 아득한 산과 소슬한 숲이라는 倪瓚식 산수화를 대표하는 모티

²¹ 沈周에 대한 존경심은 같은 시기에 정원과 茶室을 꾸미고, 『瓶花論』·『花竹幽窓の記』·『葉のうらの記』와 같은 화훼 취미 관련 서적을 간행하는 등 明代 蘇州지역에서 유행하였던 문인취향을 본격적으로 향유한 행적과도 관련이 있을 것으로 생각된다. 시노자키 쇼치쿠에게 沈周 화풍으로 그림을 그려준 사실에 대한 기록은 다음과 같다. “小竹篠先生, 爲淡人囑寫, 西鄙人憲, 用沈石田法.” 田能村竹田, 竹谷長二郎 譯, 『文人画家田能村竹田: 『自画題語』訳解を中心に』(東京: 明治書院, 1981), pp. 162-163.

²² 董其昌, 변영섭·안영길·박은화·조송식 옮김, 『董其昌의 화론 - 畫眼』(시공사, 2003), p. 138.

²³ “冬景作雪, 固爲本色, 然不及用倪迂簡淡之筆, 寫遙嶺疎林, 靜寂蕭瑟之態爲妙也.” 田能村竹田, 竹谷長二郎 譯, 앞의 책, p. 202.



도 15 타노무라 치쿠덴, 〈疎林溪閣圖〉, 1821, 종이에 담채, 128.5×46, 大分市美術館

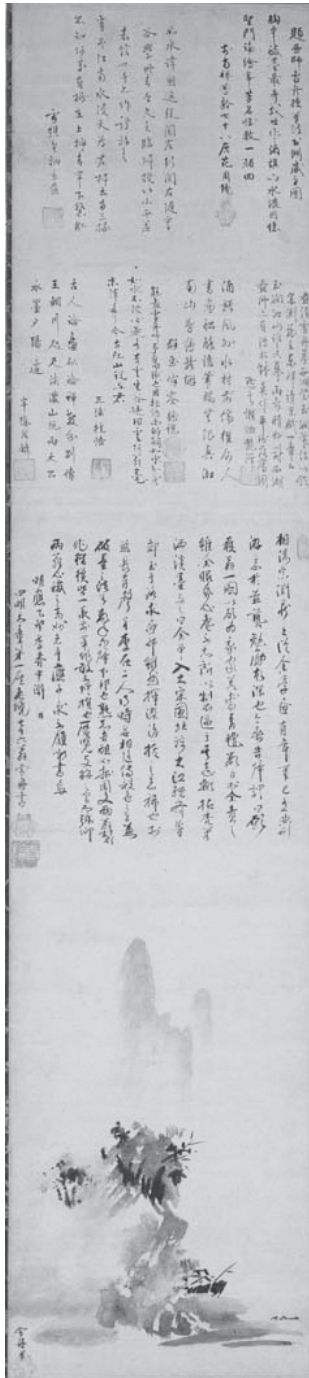


도 16 타노무라 치쿠덴, 〈寒林山水圖〉, 大分 先哲叢書, 田能村竹田 資料集 繪畫篇 수록

되는 전조로 볼 수 있다. 1821년에 그린 〈疎林溪閣圖〉(도 15)와 제작연대 미상의 〈寒林山水圖〉(도 16)는 위의 글에 가장 부합하는 작품이다. 근경은 몇 그루의 나무와 두, 세 채의 가옥이 크기의 변화에 따라 원근감을 보이고 있으며, 중경은 여백으로 표현하고, 원경의 산은 필선을 최소화하여 그렸다. 근경 오른쪽의 가장 큰 나무는 중경을 지나 곧장 원산으로

프가 거론된 것을 볼 때, 타토무라 치쿠덴은 倪瓚 화풍에 대해 인식하고 있었던 것으로 생각된다.²⁴ 그리고 겨울의 경치를 그릴 때 설경산수처럼 본래의 색으로 그리는 것보다 倪瓚의 화풍이 훨씬 적합하다고 한 것으로 보아 실경을 그릴 때 문인화풍을 적용하는게 화격이 높아진다는 사실을 알고 있었다. 이는 이후 타노무라 치쿠덴이 실경산수를 그릴 때 오랜 시간동안 모색해온 중국 문인화가들의 필묵법을 적용하게

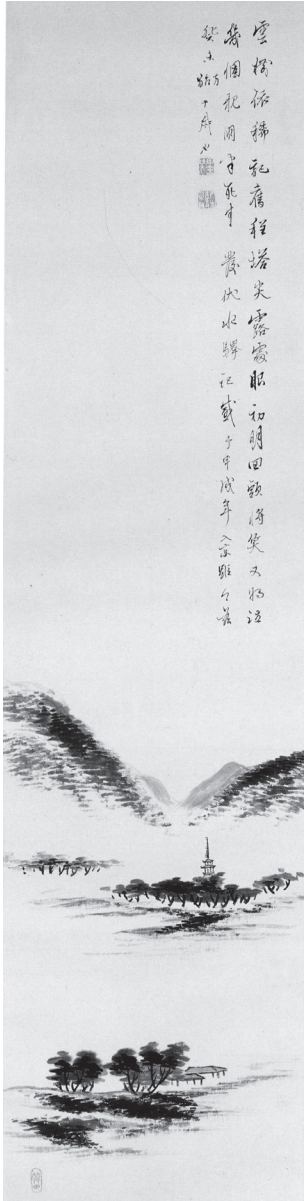
²⁴ Paul Allan Berry는 19세기 초 일본의 화가들 사이에서 근경의 정자와 두 그루의 나무가 배치되어있는 예찬식 구도가 익히 잘 알려진 상태였으며, 타노무라 치쿠덴은 1801년에 오사카에서 키무라 켄카도를 만났을 때 그가 소장하고 있었던 費漢源의 《산수화첩》을 통해 倪瓚의 회화를 실견했을 것이라고 추정한다. Paul Allan Berry, 앞의 논문, p. 185.



도 17 雪舟, 〈破墨山水圖〉, 149.0 × 33.0, 東京國立博物館

시선을 유도하여 그림의 전체적인 조화를 꺾는 역할을 하고 있다. 이와 같은 구도는 셋슈의 〈破墨山水圖〉(도 17) 처럼 南宋代 선종화의 영향을 받은 무로마치시대 수묵화의 한가로운 정취를 돋보이게 하는 특징 중 하나로 타노 무라 치쿠텐이 비록 이론상으로는 남종화를 추구했다고는 하나 그 역시 일본 회화의 전통 속에서 그림을 그렸다는 점을 상기하게 해준다. 타노무라 치쿠텐은 이러한 전통적인 구도를 소슬한 분위기가 특징인 倪瓚식 산수화를 의식하고 그리게 되면서 더욱 생략적으로 그린 것으로 볼 수 있다.

〈소림계각도〉와 〈한림산수도〉에서 무엇보다 주목할 점은 1821년 전까지 찾아볼 수 없는 타노무라 치쿠텐의 필묵법이다. 이전의 작품들은 속도감 없는 필치의 濃墨으로 윤곽선을 그림으로써 나무의 형태를 완성했지만, 이 작품들에서는 빠른 필치로 윤곽선 없이 몇 개의 선만으로 처리하였다. 원경의 산도 이전의 작품에서는 산 표면에 苔點을 빼곡히 찍는 방식을 선호했지만 이 작품들에서는 나무를 그리는 것과 같은 방식으로 산의 특징적인 면만 강조하며 그렸다. 다만 〈소림계각도〉는 이러한 필법의 적극적인 표현으로 인해 황량함만을 드러낼 수 있는 분위기를 물기가 많은 淡墨의 효과적인 사용으로 이를 상쇄시켜 부드럽고 따뜻한 정경을 자아냈다. 이와 반대로 〈한림산수도〉는 제목에서 알 수 있듯이 겨울의 경치를 그린 것이기에 물기가 많은 담묵을 절제하여 겨울 특유의 소슬한 분위기를 강조하였다. 따라서 이 작품들은 앞서 살펴봤던 關西 문인화를 처음 계승할 당시의 작품들에 비해 타노무라 치쿠텐이 필묵을 다루는 솜씨와 화면 구성력이 상당히 높아졌음을 보여주는 생애 중기의 대표작이라 할 수 있다. 그리고 타노무라 치쿠텐의 필묵법에 대한 다양한 시도는 1823년에 여행한 교토에서도 지속되었으며 그



도 18 타노무라 치쿠덴, 〈伏水望京圖〉, 1823, 종이에 먹, 107.3×26.5, 大分市美術館

중심에는 미법산수가 있었다.

타노무라 치쿠덴은 1823년에 교토로 여행을 가면서 부터 본격적으로 실경산수화를 그리기 시작하였다. 타노무라 치쿠덴이 교토에서 실경산수를 그린 이유는 당시의 교토가 문인문화를 상징하는 장소이었으며 그는 이러한 교토에 거주하고 싶은 열망이 있었기 때문이다. 그는 교토 히가시야마(東山) 雙林寺 앞에 ‘愛山行寓’라는 이름의 집을 얻어서 10개월 여 동안 거주하였다. 당시 雙林寺는 많은 문사들이 모여서 ‘東山新書畫展觀’과 같은 서화회를 개최하는 등 일종의 교토 문인문화 중심지로 변성한 곳이었다. 타노무라 치쿠덴은 이곳의 경관에 상당히 만족하였다.²⁵ 교토 후시미(伏見)에서 그린 〈伏水望京圖〉(도 18)는 이때 그린 작품들 중에서 가장 이른 작품이다. 두 작품 모두 미법산수로 여름날 습윤한 날씨의 교토를 잘 표현하였다. 산의 표현 방식은 연운이 위치한 곳만 제외하고 횡으로 긴 미점을 가지런하게 積墨하듯이 그렸다. 혼점도 마찬가지로 積墨하여 나무를 그렸고 원경의 산에 이르기까지의 공간은 앞에서 살펴 본 〈소림계각도〉와 〈한림산수도〉와 마찬가지로 여백을 넓게 두어 작품 전체적으로 시원한 공간감을 자아내며 교토의 여름 경치를 실감나게 표현하였다. 타노무라 치쿠덴이 미점을 적묵하여 그리는 방식은 그가 董其昌을 통해 米法山水를 이해한 것을 추측하게 해준다. 주지하다시피 宋·元代의 미점은 작은 점의 형태로 산의 표면을 빼곡이 덮듯이 표현했으며, 明代 吳派에 이르러서는 물기가 흥건한 먹으로 보다 분방하게 그렸던 반면에 董其昌의 경우는 〈米家山水〉(도 19)에서 볼 수 있듯이 옅은 먹의 미점 위에 짙은 먹의 미점을 적묵하여 그렸는데 〈복수

²⁵ 타노무라 치쿠덴은 1823년 6월 5일자로 이토 쇼케이(伊藤樵溪, 1791-1860)에게 이곳의 풍경에 대해 東山이 바로 뒤에 접해있고 여름의 숲이 마치 자신의 고향집인 竹田莊을 방불케 한다면 만족하다는 서한을 보낸바 있다. 島岡成治, 「田能村竹田の京都の住まい「愛山行寓」について」, 『日本建築学会九州支部研究報告』 第41號(2002), p. 538.

망경도)에서도 이와 같은 방식으로 그렸기 때문이다. 다만 <복수망경도>의 구도는 근경에서 원경에 이르기까지 그 여백을 중국 화가들과 달리 널찍하게 두었기 때문에 앞서 살펴본 대로 무로마치 시대 수묵화에 서 시작된 일본 회화의 특징으로 볼 수 있다.



도 19 董其昌, 〈米家山水〉, 《山水册》, 1621, 종이에 먹, 27.1×19.3, 北京故宮博物院

이후 타노무라 치쿠텐은 1826년 4월에 나가사키(長崎)로 1년간 여행을 다녀온 뒤 세상을 떠나는 1835년까지 많은 작품을 남겼다. 이 시기의 작품들은 이전 시기까지 지속적으로 모색하였던 다양한 필묵법을 제작 의도에 맞게 선별한 뒤에 조화롭게 구성한 점이 가장 큰 특징이다. 그가 생애 후기에 이르러 필묵법을 다채롭게 구사한 이유는 실경을 바라보며 느낀 詩意를 화폭에 유연하게 표현하고자 한 제작 태도에서 비롯된 것으로 생각한다. 이러한 제작 방식은 <風雨渡溪圖>(도 20)의 제발을 통해 확인할 수 있다.



도 20 타노무라 치쿠텐, 〈風雨渡溪圖〉, 1827, 종이에 담채, 136×47.5, 개인소장

나뭇잎이 각기 스스로 소리를 내며 떨어지고,
 거울같이 빛나는 수면은 갑자기 사그러지는 파도가 일었다.
 떨어지는 나뭇잎이 작은 배인가 작은 배가 떨어지는 나뭇잎인가,
 배는 표류하면서 비스듬히 비바람 속을 지나간다.

작년 가을에 라이산요(賴山陽)를 만나고 돌아오는 길에 시모노세키(下關)를 지나 나가사키(長崎)에 왔다. 그곳에서 아침, 저녁으로 중국과 일본의 여러 화가를 품평하거나 그 本末을 구분하며 연구했다. … 마침 비바람이 갑자기 내렸는데, 그것을 내려다보는 사이에 무릇 깨달은 바가 있어 그곳에서 이 그림을 그렸다.²⁶

타노무라 치쿠덴은 제발에서 비바람이 몰아치는 풍경을 보며 시를 쓴 다음에 이 그림은 뜻이 일어나 그린 것이라고 밝혔다. 제시의 내용 또한 같은 풍경을 묘사하고 있다는 점에서 이 작품은 타노무라 치쿠덴이 문인화의 성립에서 이상으로 여겼던 詩畫一致와 自娛를 실경산수를 통해 실현한 그림으로 평가할 수 있다.²⁷ 생애 후기에 그린 작품들은 <풍우도계도>처럼 시화일치를 추구하면서 일본의 실경을 정감어린 시선으로 바라보고 그린 것으로 요약할 수 있으며 이는 그의 회화의 완성을 의미한다.

IV. 맺음말

타노무라 치쿠덴은 董其昌 화론을 문인화 이해의 주요 관점으로 삼았고 이를 기반으로 중국의 문인화풍을 적극적으로 수용하였다. 이는 일본 문인화 전개에서 중요한 변곡점이 될 수 있다고 생각한다. 타노무라 치쿠덴 이전의 일본 화가들은 중국 무명화가들의 작품을 倣하거나 渡日한 清代 상인 출신 화가들을 전범으로 삼아 강한 자의식을 바탕으로 독특한 화법을 구사한 반면, 타노무라 치쿠덴은 董其昌의 화론을 보다 정확하게 이해하여 이를 기준으로 남종화 계보에 속한 화가들을 직접적으로 추종하였기 때문이다. 전대 화가들과 타노무라 치쿠덴의 문인화 접근 방식의 차이는 당시 일본 화단에서 문인화 이해가 심화된 결과로 볼 수 있다. 특히 倪瓚의 枯筆淡墨을 적극적으로 구사하고 董其昌식 미법산수를 일본의 여름 경치를 그리는 데 활용한 사실은 중국의 문인화가 18세기 초에 일본으로 유입된 이후 비로소 일본 문인화로 토착화하는 데 기여했다고 할 수 있다. 그러나 타노

²⁶ 田能村竹田, 『自画題語』, 前編, “落木號呼各自鳴, 鑑光忽破萬波生, 葉飛如艇艇如葉, 飄斜衝風雨行. … 客秋從山陽道還, 經下關到于此. 於是朝夕過從, 品評東西諸畫家, 辨究源委. … 偶值風雨驟至. 臨眺間, 意覺有所會.”

²⁷ 타노무라 치쿠덴의 회화 제작에서 궁극적으로 추구한 이상은 ‘詩畫一致’와 ‘自娛’에 있었다. 그리고 이러한 회화적 이상을 염두에 두고 생애 후기에는 自家畫法을 완성하여 일본의 정경이 생생한 실경산수를 그리는 데 활용하였다. 그의 화론과 생애 후기 회화에 대해서는 이장훈, 「타노무라 치쿠덴(田能村竹田, 1777-1835)의 회화와 19세기 關西 문인화단」, 고려대학교 석사학위논문(2013), pp. 62-66, pp. 107-116 참조.

무라 치쿠텐의 회화에서도 무로마치시대 수묵화와 같은 일본 회화의 전통을 엿볼 수 있는데 이는 그가 북중화로 이해했던 화풍으로 그가 추구한 尙南貶北의 입장과 상반된 결과이다. 이같은 특징은 타노무라 치쿠텐이 董其昌 화론의 영향을 받아 董源과 巨然, 元四大家라는 이른바 중국 문인화의 이상에 도달하고자 하였지만 중국과 일본의 지리적, 문화적 배경 차이로 인해 중국과 다른 양상의 일본 문인화로 발전한 것으로 평가할 수 있다.

*주제어(Key Words)_에도시대 회화(江戸時代 繪畫, painting of the Edo period), 남화(南畫, southern painting), 관서 문인화(關西 文人畫, literati painting of the Kansai region), 타노무라 치쿠텐(田能村竹田, Tanomura Chikuden), 키무라 켄카도(木村兼葭堂, Kimura Kenkado), 동기창(董其昌, Dong Qichang), 도일 청대 화가(渡日 清代 畫家, painters of the Qing period who moved to Japan)

▣ 투고일 2015년 5월 29일 | 심사개시일 2015년 6월 5일 | 심사완료일 2015년 8월 13일 | 게재확정일 2015년 9월 1일 ▣

참고문헌

1. 사료

田能村竹田, 『山中人饒舌』

田能村竹田, 『自画題語』

2. 국문 논저

김영남, 「木村蒹葭堂(1736-1802)의 繪畫 研究」, 고려대학교 석사학위논문, 2005.

_____, 「기무라켄카도(木村蒹葭堂, 1736-1802)의 繪畫 研究」, 『美術史學』 21, 2007, pp. 113-153.

김현권, 「전통의 계승, 김정희의 초기 회화」, 『추사박물관 학술총서 Ⅲ : 추사의 편지와 그림』, 추사박물관, 2014.

_____, 「김정희파의 한중회화교류와 19세기 조선의 화단」, 고려대학교 박사학위논문, 2010.

고바야시 히로미쓰, 김명선 역, 『중국의 전통판화』, 시공사, 2002.

董其昌, 변영섭 외 옮김, 『董其昌의 화론 - 畫眼』, 시공사, 2003.

박윤희, 「池大雅의 中國畫에 대한 理解와 實際」, 홍익대학교 석사학위논문, 2004.

박은화, 「錢杜(1763-1844)의 山水畫 연구」, 『강좌미술사』 26.2, 2006, pp. 1103-1132.

이장훈, 「타노무라 치쿠덴(田能村竹田, 1777-1835)의 회화와 19세기 關西 문인화단」, 고려대학교 석사학위논문, 2013.

兒島薫(Kojima Kauru), 정다움 역, 「18세기 일본의 西洋繪畫 受容 : 중국의 文化的 影響하에서」, 『미술사연구』 23, 2009, pp. 115-129.

한정희, 「18·19세기 정통파 화풍을 통해 본 동아시아의 회화 교류」, 『동아시아 회화 교류사』, 사회평론, 2012.

_____, 「한·중·일 삼국의 방고회화 비교론」, 『동아시아 회화 교류사』, 사회평론, 2012.

3. 일문 논저

静岡県立美術館 編, 『文人の夢, 田能村竹田の世界』, 静岡: 静岡縣立美術館, 2005.

宮本又次, 「大阪文人畫の傳統と木村蒹葭堂」, 『古美術』 53, 1977.

大島支郎, 『田能村竹田』, 大分: 豊南書堂, 1914.

大阪歴史博物館 編, 『木村蒹葭堂 : なにわ知の巨人』, 京都: 思文閣出版, 2003.

木崎好尚, 『(百年記念)田能村竹田先生』, 東京: 山陽會, 1934.

木崎愛吉 編, 『大風流田能村竹田』, 東京: 民友社, 1929.

- 神山登, 「岡田米山人・半江父子の生涯」, 『古美術』 53, 1977.
- 田能村竹田, 竹谷長二郎 譯, 『文人画家田能村竹田: 『自画題語』 訳解を中心に』, 東京: 明治書院, 1981.
- 宗像健一, 「總論」, 『田能村竹田基本畫譜』 解説篇, 京都: 思文閣出版, 2011.
- _____, 『田能村竹田』 新潮日本美術文庫 19, 東京: 新潮社, 1997
- _____, 「『師友画録』の周辺-竹田における復古」, 『竹田とその交友たち』 展 圖録, 大分: 大分県立芸術会館, 1994.
- 島岡成治, 「田能村竹田の京都の住まい「愛山行寓」について」, 『日本建築学会九州支部研究報告』 第41號, 2002.
- 佐々木剛三, 『竹田』, 東京: 三彩社, 1970.
- 中谷伸生, 「文人畫とは何か-岡田半江 <山水圖卷> (大川納涼圖) をめぐって」, 『美術フォーラム21』 第17號, 2008.
- 中村真一郎, 河野元昭, 『竹田』, 水墨画の巨匠』 第14卷, 東京: 講談社, 1995.
- 川上涇, 戸田禎佑, 『渡來繪畫』, 東京: 講談社, 1971.
- 竹谷長二郎 著, 大越雅子 改訂, 『田能村竹田 画論『山中人饒舌』 訳解』, 東京: 笠間書院, 2013.
- 武田光一, 「中國畫譜と日本南畫の關係」, 『近世日本絵画と画譜・絵手本展 II』, 多摩: 町田市立国際版画美術館, 1990.

4. 영문 논저

- Berry, Paul Allan, “Tanomura Chikuden 1777~1835 : Man amidst the mountains,” Ph.D. Dissertation, University of Michigan, 1985.

5. 중문 논저

- 華立, 「從長崎貿易看江戸時代清日兩國的濟濟·文化交流」, 『日本學報』 2, 1995, pp. 31-68.

국문초록

타노무라 치쿠덴(田能村竹田, 1777-1835)은 에도시대(江戸時代) 후기에 큐슈(九州) 오카번(岡藩)에서 태어나 교토(京都)·오사카(大阪)를 중심으로 한 關西지역과 나가사키(長崎) 등을 왕래하며 활동한 문인화가이다. 그는 『山中人饒舌』, 『竹田莊師友畫錄』 등의 화문서를 작성하는 등 자신의 회화 이론 정립에도 많은 노력을 기울였다. 타노무라 치쿠덴의 회화와 화론을 살펴보면 18-19세기에 활동했던 많은 문인화가들이 그러했듯이 明·清代 회화가 기저를 이루었음을 알 수 있다. 이러한 그의 회화 경향은 關西지역에서 이루어진 많은 화가들과 가진 교류와 나가사키로 유입된 중국의 畫籍을 접하면서 형성된 것이다.

타노무라 치쿠덴은 1835년에 세상을 떠나기 전까지 총 25차례의 여행을 하였는데 일생에 걸쳐서 다닌 여행이기 때문에 여행을 중심으로 그의 회화 전개를 확인할 수 있다. 이 중에서 생애 초기에 公務차 떠난 여행을 제외하면 여행의 대부분은 목적이 關西지역이었으며 詩畫 학습 겸 문사들과 가진 교류를 위한 것이었다. 당시 關西지역의 화단은 오사카의 키무라 켄카도(木村兼葭堂, 1736-1802)를 중심으로 중국 明代 문인문화를 향유하며 江蘇·浙江지역에 유존되고 있었던 吳派 및 四王 계열 화풍이 유행하고 있었다. 타노무라 치쿠덴은 關西지역을 자주 왕래하며 그곳의 회화 경향을 수용하게 되었고, 중국 문인들의 煎茶, 瓶花취향을 가지며 문인의 풍모를 갖추 수 있었다.

그러나 타노무라 치쿠덴이 중국 회화를 바라보는 관점은 키무라 켄카도를 비롯한 18세기 문인화가들과 차이가 있었다. 대표적으로 董其昌의 남북종론의 경우 18세기의 문인화가들이 남종화와 북종화를 시기 구분에 따른 차이로 보고 일본에 건너간 沈南蘋 같은 清代 화가들을 일본 南畫의 전범으로 삼았다면, 타노무라 치쿠덴은 尙南貶北이라는 董其昌의 의도를 그대로 이해하고 남종화 계보에 속한 화가들을 추종하는 면모를 보였다. 董其昌 화론에 대한 이해가 심화되면서 화가의性情은 필묵으로 발현된다는 필묵론 역시 적극적으로 수용하여 그는 점차 자신의 필묵법을 모색해나갔다.

특히 타노무라 치쿠덴이 집중한 것은 소슬함을 자아내는 倪瓚의 枯筆淡墨과 일본 關西지역의 습윤한 여름을 표현하기 좋은 米芾의 米法이었다. 이를 바탕으로 그는 吳派화풍의 화면 구성에 倪瓚의 소슬한 분위기를 더하고 董其昌식 미법산수를 일본의 여름 경치를 그리는데 활용하였다. 이러한 회화 전개는 18-19세기 일본 문인화 전개에 중요한 변곡점이 될 수 있다고 생각한다. 그 이유는 타노무라 치쿠덴 이전의 화가들이 나가사키로 유입된 중국 무명화가들의 작품을 倣하거나 渡日한 清代 화가들을 전범으로 삼아 강한 자의식을 바탕으로 독특한 화법을 구사한데 반해 그는 중국

에서 시작된 문인화를 최대한 보편적인 측면에서 이해하여 중국 문인화풍을 일본 실경산수 제작에 적극적으로 활용하였기 때문이다. 그러나 타노무라 치쿠텐의 회화에서도 무로마치시대 수묵화와 같은 일본 회화의 전통도 엿볼 수 있다. 즉 타노무라 치쿠텐은 董其昌 화론의 영향을 받아 董源과 巨然, 元四大家라는 이른바 중국 문인화의 이상에 도달하고자 하였지만 그의 회화는 중국과 일본의 지리적, 문화적 배경 차이로 인해 중국과 다른 양상으로 전개된 것이다. 그리고 이러한 전개 양상은 일본의 문인화가 17세기 말에 처음 중국을 통해 수용되며 유행하기 시작한 이후 비로소 ‘일본 문인화’로 토착화되는데 기여했다고 평가할 수 있다.

Abstract

Acceptance of Chinese Painting by Tanomura Chikuden (1777-1835), the Ideal and Reality

Lee Janghoon *

Tanomura Chikuden (田能村竹田, 1777-1835) was a literati painter who was born in the feudal fiefdom of Oka, Kyushu during the late Edo period and became active in artistic endeavors across the Kansai region, mainly in Kyoto and Osaka, and other regions such as Nagasaki. Tanomura strived to establish his own theory of painting by penning books on the subject such as *The Recluse's Tattle* (山中人饒舌, Sanchūjin jōzetsu) and *Records of Chikuden's Teachers and Friends* (竹田莊師友畫錄, Chikudensō shiyū garoku). A closer look into his paintings and theory reveals that the foundation of his work consisted of paintings from the Ming and Qing periods as was the case with many literati painter in the 18th and 19th centuries. His painting style developed through his interactions with numerous painters across the Kansai region and his exposure to Chinese paintings and literature imported into Nagasaki.

Tanomura Chikuden travelled twenty-five times in his entire life. Aside from trips taken in his early life for government duties, the majority of his trips were to the Kansai region, and the purpose was to study poetry and painting and to socialize with scholars. The artistic domain of the Kansai region at the time, which was led by Kimura Kenkado (木村兼葭堂, 1736-1802) of Osaka, was steeped in the literati culture of the Ming period, and popular painting styles there included those of the Wu school (吳派) and the School of Four Wangs (四王), which were preserved in Jiangsu and Zhejiang provinces. Tanomura Chikuden came to adopt such prevalent trends of the Kansai region and also adopted

* Curator, Horim Museum

the outward lifestyle of the literati by developing a penchant for tea brewing and flower arrangement, which were preferences of Chinese literati.

However, Tanomura Chikuden had a different perspective on Chinese paintings from other 18th-century literati painter such as Kimura Kenkado. Foremost in relation to Dong Qichang's Southern and Northern Schools Theory (南北宗論), Japanese literati painter of the 18th century considered the difference between southern and northern paintings to consist of periodic differences and regarded painters of the Qing period who moved to Japan such as Shen Nanpin as exemplary models of Japanese *nanga* (南畫, southern painting), whereas Tanomura Chikuden rightly understood Dong Qichang's intention, which was reverence for southern paintings and disparagement towards northern paintings (尙南貶北), and followed painters of the Southern school. As his understanding of Dong Qichang's theory deepened, he accepted the notion that a painter's nature was manifested by brush and ink, and sought to find his own method of brush and ink.

Tanomura Chikuden especially concentrated on Ni Zan (倪瓚)'s use of dry brush and pale ink which could evoke a desolate ambience, and Mi Fu (米芾)'s *mifa* (米法), which was appropriate to describe the humid summer of the Kansai region. He added Ni Zan's desolate mood to the composition style of the Wu school and employed Dong Qichang's *mifa shanshui* (米法山水, landscape drawn by *mifa*) to depict the summer scenery of Japan. This development may be viewed as an important turning point for Japanese literary paintings of the 18th and 19th centuries, since painters before Tanomura Chikuden had developed unique drawing styles based on a strong sense of self-consciousness after imitating works of anonymous Chinese painters that imported into Nagasaki, or by taking inspirations from painters of the Qing period who moved to Japan, while Tanomura Chikuden instead interpreted the Chinese tradition of literati paintings from the most universal perspective and actively adopted the Chinese style of literati painting in producing landscape paintings of real scenery in Japan. Therefore, it can be said that Tanomura Chikuden contributed to the localization of Chinese literati painting, which had been introduced to Japan in the early 18th century, into the separate genre of Japanese literati painting.