

『畫史會要』를 통해 본 18세기 한중일 회화 교류 -大岡春卜(오오카 순보쿠)의 ‘漢畫’ 인식을 중심으로

송희경*

I. 머리말
II. 오오카 순보쿠의 화보와 『화사회요』
1. 한중 회화가 수록된 오오카 순보쿠의 화보
2. 『화사회요』의 구성과 목록
III. 『화사회요』에 실린 ‘漢畫’
1. 중국 고전과 연관된 인물화
2. ‘문인화’ 취향이 반영된 畫圖
IV. 맺음말

I. 머리말

동아시아 근세의 시각문화 중에서 시대적 이념을 주도한 것은 書畫였다. 특히 18세기는 중국, 한국, 일본의 문화적 왕래가 활발했고, 이에 따른 서화의 창작과 소비가 빈번하게 이루어진 시기였다. 삼국의 회화 교류는 大岡春卜(오오카 순보쿠, 1680-1763, 이하 순보쿠)가 1753년에 간행한 『畫史會要』에서 목격된다. 순보쿠는 18세기 오사카를 중심으로 활동한 狩野派(가노파) 화가이다. 국내에서는 1748년 무진사행의 수행화원인 李聖麟(1718-

* 이화여자대학교 초빙교수

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5A2A01011091) This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government(NRF-2014S1A5A2A01011091)

* 이 글은 여러 선학의 조언을 받아 완성되었다. 일본 초서와 한문을 탈초해 주신 서울대학교 규장각 김시덕교수님과 고전번역원 김종태 선생님께 깊이 감사드린다.

1777)과 필담을 주고받은 지식인으로, 1763년 계미사행의 書狀官인 成大中(1732-1809)과 畫會를 연 木村蒹葭堂(기무라 켄카도, 1736-1802, 이하 켄카도)의 스승으로 알려져 있다.¹ 다재다능한 순보쿠의 화업과 역량은 그가 출간한 수많은 화보집에 확인된다.² 당시 오사카에서는 화보의 생산이 붐을 이루었고, 순보쿠 역시 40세 무렵부터 말년에 이르기까지 적지 않은 판각 인쇄물을 남기면서 후학을 양성했다. 『화사회요』는 중국, 한국, 일본 회화의 畫圖를 총 6권으로 편집한 화보이다. 권1과 권2는 ‘漢畫’, 즉 중국의 송과 원, 명과 청 회화를 나누어 정리했고, 권3부터 권6은 ‘倭畫’, 즉 일본의 무로마치, 모모야마, 에도 회화를 유파별로 편집했다. 무진사행의 수행화원인 崔北(1712-1786?)과 이성린의 화도는 권2 「明清之部」에 실려 있다.

이 글은 선학의 업적을 토대로 순보쿠의 『화사회요』를 집중 분석한다. 즉 순보쿠가 출판한 화보를 조사하고 『화사회요』의 제작 현황 및 내용을 파악하여 18세기 한중일 회화 교류의 한 단면을 고찰하려는 것이다. 이에 연구 범위를 ‘한화’ 즉 권1과 권2의 중국화로 한정하여 화목상의 특성과 표현 양상을 검토한다.³ 권3부터 권6까지의 왜화는 국가 프로젝트를 담당해온 어용화사의 화업을 알려주는 반면, 권1, 2의 한화는 중국, 한국의 묵객과 교류하며 시서화를 섭렵한 문인화가로서의 소양을 보여준다. 순보쿠가 중국 고전이나 문인화를 연구했음은 『화사회요』 이전에 발행한 화보에서도 입증된다. 따라서 『화사회요』에 실린 한화를 면밀히 분석하면, 순보쿠가 수집한 중국화의 실체가 드러날뿐더러, 그가 선호한 화목 및 화보의 활용도까지 짐작된다. 그러나 순보쿠는 한화의 작가, 화목, 화제가 일부 잘못 기재하는 오류를 범했고, 이성린, 최북의 화도를 「명청지부」에 수록하여 조선의 회화를 한화의 연장선에서 파악했다.

1 순보쿠와 조선통신사 수행화원의 연관성을 논의한 국내 연구에는 崔博光, 「韓·日間 繪畫의 交流에 대하여-李聖麟과 大岡春卜를 중심으로-」, 『대동문화연구』 29(1981), pp. 141-167; 辛基秀·仲尾宏 責任編輯, 『(大系) 朝鮮通信使: 善隣と友好の記録』 6卷, 戊辰·延享度(東京: 明石書店, 1994); 洪善杓, 「近世韓日繪畫交流史研究」, 九州大學大學院 博士學位論文(1999); 김영남, 「木村蒹葭堂(1736-1802)의 繪畫 研究-18세기 대판 문인화단의 한 청 회화 교류를 중심으로」, 고려대학교 석사학위 논문(2005); 박은순, 「19세기 「朝鮮書畫傳」을 통해 본 韓日 繪畫交流」, 『美術史學研究』 273(2012), pp. 133-162 등이 있다.

2 순보쿠에 대한 일본 측 연구는 다음과 같다. 大阪市立美術館 編集, 『近世大阪畫壇』(京都: 同朋舎出版, 1983); 小林宏光, 「十八世紀の日中美術交流(上): 大岡春卜の畫譜にみる中國圖像をめぐる諸問題」, 『實踐女子大學文學部紀要』 34(1991), pp. 99-118; 太田孝彦, 「大岡春卜が語る江戸時代中期の美術動向-『和漢名筆畫本手鑑』・『和漢名畫苑』の同時代美術論」, 『美學芸術學』 17(2001), pp. 1-32; 安田篤生, 「江戸時代における光琳像の変遷について(上)-正徳~寶歴-」, 『愛知教育大學研究報告』 50(2001), pp. 97-106; 黒川修一, 「朝鮮通信使と畫人・大岡春卜」, 『特別展:朝鮮通信使と畫人・大岡春卜』(京都: 京都造形藝術大學藝術館, 2003), pp. 8-15.

3 순보쿠는 자신이 발행한 여러 화보에서 일본화를 倭畫라고, 중국화를 漢畫라고 명명했다. 따라서 이 글에서도 순보쿠의 화보에 실린 중국화를 한화라고 칭한다.

이렇듯 『화사회요』는 12세기부터 18세기까지의 중국, 한국, 일본 그림이 총망라된 회화 총합 도록이자 18세기 일본인이 섭렵한 동아시아의 시각 문화가 입증되는 사료이다. 따라서 『화사회요』를 총체적으로 고찰하면 18세기 가노파 및 오사카 화단이 경험한 대륙 미술과, 교본으로 활용된 판화집의 파급력이 확인될뿐더러, 에도 시대 일본인의 조선 회화 인식과 그 한계가 드러날 것이다. 『화사회요』 만을 심층 분석하려는 이 글을 계기로 순보쿠라는 화가와 18세기 오사카 화단의 회화 제작 방식이 소개되고 한국과 다른 일본의 회화 수용 및 활용성이 규명되기를 기대한다.

II. 오오카 순보쿠의 화보와 『화사회요』

1. 한중 회화가 수록된 오오카 순보쿠의 화보

오사카 지역을 중심으로 활동한 순보쿠는 전통적인 가노파 화학을 충실히 수학하며 전문 화가로서의 역할을 쌓아갔지만, 40대에 들어서면서 사실적인 묘사나 모방을 통한 장식적 시각물의 제작보다 여러 유파의 그림을 모아 책으로 엮는 작업에 더욱 몰두했다. 특히 그는 일본화뿐만 아니라 중국과 한국의 회화에도 관심이 많았다. 순보쿠가 섭렵한 중국의 화론 및 회화를 알려주는 대표적인 화보가 『倭漢名筆畫本手鑑(이하 화본수감)』(1720, 41세)과 『和漢名畫苑』(1750, 71세)이다. 『화본수감』은 그가 가장 먼저 편찬한 판각 인쇄물이다. 초권과 2권에는 ‘漢畫’ 즉 중국화가, 3권부터 6권까지는 ‘倭畫’, 즉 일본화가 수록되어 있다. 가장 이른 시기에 편찬한 『화본수감』의 초권과 2권을 중국화론과 한화로 꾸민 것은 그가 중국화를 각별하게 생각했다는 증거이다. 순보쿠는 『화본수감』의 서문에서 “당시 세간에는 ‘倭漢’ 즉 일본과 중국 서화가의 계통만 전해질 뿐, 그림을 남기지 않는 것이 관례인데, 얼마 전 門人 몇 명이 찾아와서 화도를 갖추어달라고 요구하여 거절할 틈도 없이 倭漢의 옛 본분을 펼쳐 놓고 큰 폭은 축소하고, 작은 폭의 수십 장은 모사하여 같은 규격으로 판각한 그림을 제공했다”고 밝혔다.⁴ 순보쿠는 중국의 그림과 화론서를 ‘손에 닿는 대로 주변에서 접했기 때문’에 수요자의 요청에 쉽게 부응할 수 있었다. 이를 입증하듯, 서문에서 원대 회화 이론가인 夏文彥의 『圖繪寶鑑』을 방했다고 밝혔고, 〈和解六法〉, 〈和解三

⁴ 『화본수감』에 쓴 순보쿠의 서문 번역은 小林宏光, 앞의 논문, p. 101; 太田孝彦, 「大岡春卜が語る江戸時代中期の美術動向—『和漢名筆畫本手鑑』・『和漢名畫苑』の同時代美術論—」, 『美學芸術學』 17(2001), pp. 20-21 참조.

病), 〈和解八格〉에 주석을 달았다.⁵ 서문에 쓰인 『화본수감』의 제작 동기는 당시의 판각집이 가노파뿐만 아니라 경제력을 갖춘 일반인의 회화 교본으로도 활용되었음을 상기시켜 준다.⁶

『화한명화원』은 『화본수감』을 발전시킨 화보집이다. 초권 ‘漢流之部’는 중국화가 19명의 작품 24점을, 2권부터 6권은 일본화가 72명의 작품 132점을 모았고, 1749년 菅長陽에게 서문을 받아 1750년에 출판했다.⁷ 왜화의 분류 기준은 狩野永納(가노에이노우, 1631-1697)가 1679년에 편찬한 『本朝畫史』를 따랐다.⁸ 이전의 가노파가 중국에서 유입된 원화를 보면서 그림 공부를 했다면, 순보쿠는 중국의 分本이나 자신이 직접 보고 스케치한 화면을 모아 판각집을 만들어서 후학을 길러냈다. 즉 원화를 토대로 2차 번안한 인쇄물을 畫學의 교재로 사용한 것이다.⁹ 화보는 화단의 성장과 교육에 반드시 필요한 교본이지만, 원화를 제대로 섭렵하지 못한 후학들에게 창작의 범위를 제한시키는 틀로도 작용했을 것으로 추정된다. 형태와 크기가 다른 원본을 같은 규격과 비례에 맞추어 판각하는 과정에서 원화의 느낌이 손실되기 때문이다. 이러한 상황에서 『화본수감』, 『화한명화원』에 게재된 한화의 문제점을 지적하면서 오오카 순보쿠의 중국화 지식이 애매하다는 견해가 발표되었다. 작가의 대표 장르가 아닌 엉뚱한 화목이 선택되거나, 작가명, 화제 등에서 오류가 발견된다는 지적이다.¹⁰ 예컨대 『화한명화원』 「한류지부」에 수록된 〈王元章 筆 狗子〉

5 이는 각각 謝赫(南齊, 479-502 활동)의 『古畫品錄』에 실린 畫六法, 唐岱(1673-1752)의 『繪事發微』에 실린 用筆三病, 韓拙의 『山水純全集』에 실린 八格에 해당된다.

6 『화본수감』은 당송대부터 명대에 이르는 중국화가 13명의 작품 36점과, 일본화가 33명의 작품 109점을 편집했다. 『화본수감』 초권과 2권에 수록된 중국 작가와 작품은 다음과 같다.

초권 : 牧谿 〈牛〉, 〈觀音〉, 〈八八鳥〉 / 米元章(米芾) 〈鳥〉 외 2점 / 王若水 〈仙人〉, 〈여인〉 외 2점 / 楊補之 〈과실〉, 〈竹〉, 〈梅月〉 / 王摩詰, 〈국화〉 / 趙千理 〈林和靖〉.

2권 : 趙子昂(趙孟頫) 〈人馬〉, 〈商山仙人〉 / 蘇過 〈詩人〉, 〈草花蝶〉 / 趙子固 〈竹〉, 〈山水〉 / 劉耀 〈梧桐〉, 〈국화〉, 〈上利劍〉 / 舜學(錢選) 〈鳥〉, 〈桃〉, 〈浪小鳥〉, 〈墨蘭〉 / 孫君澤 〈後赤壁〉, 〈雨中龍〉, 〈토끼〉 / 王元章(王冕) 〈蘆雁〉, 〈포도〉 / 외국 〈夫人〉 〈山水〉.

7 『화한명화원』 초권 「한류지부」에 수록된 중국 작가와 작품은 다음과 같다.

宣和展(송 휘종) 〈鳩〉, 〈鷹〉 / 李龍眠(李公麟) 〈雲房〉, 〈呂洞賓〉 / 陳所翁 〈全體龍〉 / 徐熙 〈花瓶〉, 〈八歌鳥〉, 〈西施納涼圖〉 / 文與可(文同) 〈竹·蝸牛〉 / 李安忠 〈杜子美急行〉 / 馬達 〈鶴鶴〉, 〈張飛〉 / 王立本, 〈牡丹·燕〉 / 玉潤 〈山水〉 / 梅道人(吳鎮) 〈南極星(壽老人)〉 / 顏輝 〈醉人〉 / 吳道子 〈觀音〉 / 日觀 〈葡萄〉 / 李迪 〈鳥〉 / 閻立本 〈胡蘇〉 / 辺景昭(辺文進) 〈白頭鳥〉 / 王元章(王冕) 〈狗子〉 / 呂記(呂紀), 〈蝶〉 / 韓幹, 〈野馬〉

8 太田孝彦, 앞의 논문, pp. 8-9.

9 순보쿠의 판각집은 후배 화가들에게 상당한 영향을 끼쳤다. 순보쿠의 『화한명화원』에 실린 〈왕입본 필 목단〉이 기무라켄가도의 〈목단괴석도〉에 영향을 주었음은 김영남, 「기무라 켄카도(木村兼葎堂, 1736-1802)의 繪畫 研究」, 『美術史學』 21(2007), p. 132 참조.

10 小林宏光, 앞의 논문, pp. 104-106.

가 대표적인 사례이다. 이 화도는 李巖(1506-1566)의 <拘子圖>와 매우 흡사하여 순보쿠가 『화한명화원』을 편집할 때 <구자도>의 작가를 잘못 알았을 가능성이 짙다.¹¹ 묵매화가로 유명한 王冕(1287-1359)이 강아지 그림을 남긴 사례가 없고, 이암의 작품은 가노파 화가인 朝岡興禎(아사오카 오키사다, 1800-1856)가 1850년에 편찬한 『古畫備考』에도 실려 있기 때문이다.

한편 순보쿠는 1748년 德川將軍(도쿠가와 쇼군)의 습직을 축하하기 위해 도일한 조선 통신사와 교류했고 조선통신사의 행렬도 제작에도 참여했다.¹² 귀국 길에 오른 무진사행 사절단이 오사카에 입성하자 이 기간을 활용하여 수행화원과 대면하기를 원했고, 결국 이성린과 만나 화회를 개최하여 필담을 주고받았다. 그 결과물이 바로 『桑韓畫會 家彪集 (이하 가표집)』이다. 源直救가 쓴 『가표집』의 서문에 따르면, 순보쿠는 1748년 조선 통신사의 방문 소식을 듣고 통신사 사관에서 식사 접대 일을 담당하던 원직구에게 이성린과의 만남을 부탁했다. 평소 주위 사람들에게 통신사 화원의 그림을 구해 준 원직구는 대마번 役人에게 청하여 두 사람의 상한화회를 주선했다. 이성린이 순보쿠의 청을 바로 수락했기 때문에 양국 화가의 모임은 쉽사리 성사되었다. 두 사람은 만남은 무진사행이 오사카에 머문 6월 28일부터 7월 7일 사이에 이루어졌다. 당시 순보쿠는 68세의 고령이었고 이성린은 31세의 청년이었지만, 두 사람은 만나자마자 ‘손을 잡고 무릎을 어루만지며’ 즐거워했다. 순보쿠의 양자인 春川(순센, 1719-1773)은 아버지를 위해 다음 날 다시 연회를 베풀어 참석한 묵객들에게 頌詞를 부탁했다. 두 사람의 사적 만남이 한일 양국의 화회로 확대된 것이다.¹³ 상한화회에서 순보쿠는 매화, 백로와 연꽃, 말, 산수, 기러기와 갈대, 노인 등 총 6 점을, 이성린은 매화와 달, 수노인 등 2점을 그렸고, 수많은 교토 오사카 문인이 시와 서명

¹¹ 이러한 착오는 이미 『본조화사』에서 비롯된다. 이암을 중국 남송의 화가 毛益의 영향을 받은 完山靜中(간잔 세이쥬)라는 일본 화가로 기록한 것이다. 기존의 연구는 『화한명화원』의 <왕원장 필 구자>가 조선의 이암의 <구자도>를 모본으로 했다고 언급했다. 吉田宏志, 「李朝の花鳥畫と日本」, 『李朝繪畫: 隣國の美澄な美の世界: 特別展』(大和文華館 篇, 奈良: 大和文華館, 1996), p. 11 참조. 가노파 화사들이 이암을 조선인 화가로 인식하지 않은 사례와 조선 그림에 대한 일본인 태도에 관한 논의는 박은순, 앞의 논문, p. 138 참조.

¹² 무진사행이 오사카로 입성하는 장면을 그린 기록화가 바로 <延享年間朝鮮來聘使圖>이다. 현재 大阪府立中之島圖書館에 소장된 <연향연간조선내빙사도>는 순보쿠와 그의 제자들이 함께 제작한 것으로 추정되며 긴 두루마리의 종이에 먹과 채색으로 완성되었다. 특히 행렬도에 통신사의 이름이 적혀 있어 일행의 외모와 특징이 쉽게 구분된다. 仲尾 宏, 『朝鮮通信使と畫人・大岡春卜』(京都: 京都造形大學 學藝館, 2003), 도판 9.

¹³ 源直救는 이성린과 순보쿠가 만난 직후인 그해 9월에 서문을 썼다. 小森信友의 서문에는 환갑 즈음의 오사카의 중진 화가들이 제자들을 데리고 통신사행이 머무는 객관을 찾아온 행보가 기록되어 있다. 『가표집』은 두 사람이 만난 다음 해인 1749년 3월 村井喜太郎이 大阪男本町一丁目的 서림에서 제작되었다. 源直救의 서문은 崔博光, 앞의 논문, pp. 142-143 참조.

을 남겼다.¹⁴ 상한화회의 규모와, 교토 오사카화단에 있어서 순보쿠의 남다른 위치를 알려 주는 사건이다.

이렇듯 순보쿠는 어용화사 본연의 임무에 충실하면서 중국, 한국의 그림을 모아 판각 하여 책으로 묶었다. 폭넓은 감상과 축적된 지식을 토대로 화보를 발행하여 18세기 가노파에 새로운 창작 방식과 교수법을 제시하면서, 한화를 섭렵한 문인화가로서의 면모도 보여준 것이다.

2. 『화사회요』의 구성과 목록

『화사회요』는 세로 27cm, 가로 18cm의 목판 인쇄물이며, 「卷一 唐漢之部」, 「卷二 明清之部」, 「卷三 雪狩兩家部」, 「卷四 土佐之部」, 「卷五 當世部」, 「卷六 雜部」 등 총 6권으로 편집되었다. 순보쿠는 『화한명화원』을 발행한 다음 해인 1751년에 화도를 수합하고 1753년에 서문을 받아 『화사회요』를 편찬했다. 권1의 첫 장은 유학자인 岡白駒(오카하쿠, 1692-1767)가 쓴 「畫史會要序」로 시작된다.¹⁵ 오카하쿠는 西宮(니시노미야)에서 의사 생활을 했으나 교토로 나와 유학을 공부하면서 중국 소설을 번역하는 등 한학자로서 활동했다. 순보쿠와 남다른 친분이 있었던 듯, 지금의 菩提寺(호다이치)에 해당하는 오사카 光明寺(코묘지)에 안치된 순보쿠 무덤의 묘지명을 지었고, 『화사회요』뿐만 아니라 『畫巧潛覽』의 서문도 썼다.¹⁶ 오카하쿠가 쓴 『화사회요』의 서문을 소개하면 다음과 같다.

『화사회요서』

고인이 말하기를, “무릇 물상을 그리는 것은 반드시 形似에 달려 있고 형사는 모름지기 그 骨氣를 온전히 해야 하며, 골기와 형사는 모두 뜻을 세우는 것을 근본으로 하지만 결국은 用筆로 귀결된다.”라고 하였다. 그림을 한 번 판각하게 되면 형사는 보존되겠지만 그림의 風韻과 골기가 어디에 남아 있겠는가. 그림에 담은 뜻은 더 이상 찾을 수가 없을 것이다. 아

¹⁴ 『가표집』에는 23엽의 그림이 실렸는데, 이는 이성린과 순보쿠, 그의 문하생인 法橋卜信(江阿彌), 大岡能信, 春潮, 蒲江館 太春, 小奈信尹, 순보쿠와 이성린의 만남을 주선한 源直救 등이 그린 것이다.

¹⁵ 오카하쿠는 현재 효고현 남서부에 해당하는 播磨인으로, 자는 千裏, 通稱 太仲, 號는 竜州를 사용했다.

¹⁶ 『畫巧潛覽』은 순보쿠가 61세인 1740년에 출판한 총 6권의 화보집이다. 권1은 「狩野家系圖(年量位階)」, 「洛中洛外名畫(小圖地取)」, 권2는 「十牀畫法(人物衣文)」, 권3은 「探幽寫粉本(花鳥山水)」, 권4는 「探幽寫粉本(和漢人物)」, 권5는 「和漢地紋集」, 「古畫改口演(并朱印色方)」, 권6은 「近世畫印譜(門生名目)」로 구성되어 있다.

아! 그림을 그린 자가 표현한 것을 그림을 보는 자가 반드시 다 알 수는 없을 것이다. 대개 그림이 필요한 것은 (그림이 아니면) 그 형상을 드러낼 수가 없기 때문이니, 이 때문에 그림이 있게 된 것이다.

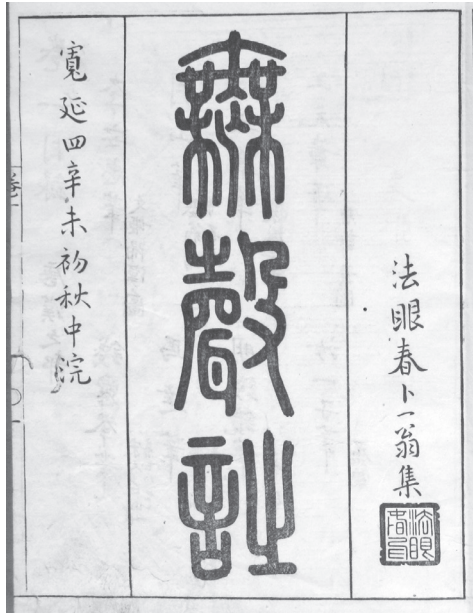
무릇 큰 것을 그리게 되면 작은 것은 저절로 따라오게 마련이다. 한 자루의 붓으로 太虛의 본체를 묘사하기도 하고 사람의 반만 한 크기의 화폭에 눈에 보이는 세상을 그려내기도 한다. 모든 물상에는 그 물상에 내재한 법칙이 있는데 물상 중에 지극한 것은 그 법칙으로 그 물상을 온전히 표현할 수 없으니 형사는 마치 그릇과 같다고나 할까. 그릇이 있고 난 뒤에 물건을 담을 수도 있고 실을 수도 있으니 취할 것은 오로지 여기에 있다 하겠다. 저 풍운과 골기로 말하자면 학문이 있는 사람은 저절로 터득하게 되는 것이니, 畫力이 5백년이 지나고 8백년이 지난다 해도 정신은 볼 수 없는 것이다.

옛날의 여인은 엄지손가락이 가늘고 가슴이 좁았으며, 옛날의 말은 주둥이는 뾰족하고 배는 가늘었으며, 옛날의 臺閣은 우뚝이 솟아 있었고, 옛날의 복식은 바닥에 끌릴 정도였다. 고금에 따라 모양이 변하여서 물상 역시 다르니, 형사를 그만 둘 수가 없는 것이다.

이 같은 한 늙은이 畫人이 그림에 깊은 조예가 있어 힘이 닿는 대로 그림을 구하여 일본과 중국의 고금에 감상할 만한 그림을 그리고 판각에 새겨 후세에 전하니 어찌 5백년만 가겠는가. 장차 천년은 갈 것이다. 그림 本 역시 고금의 華夷(즉 중국과 일본)를 볼 수 있어 『畫史』라고 이름 지었으니 참으로 헛되지 않다 하겠다.¹⁷

오카하쿠는 張彥遠의 『歷代名畫記』 권1 「論畫六法」을 인용하면서 형사는 보존되지 만, 골기와 화의가 사라지는 판각 인쇄물의 한계를 지적했다. 그림에도 불구하고 만물에 내재된 원리만으로 물상을 제대로 표현할 수 없어 형사라는 도구가 반드시 필요하다고 역설했다. 고금에 따라 모양이 변하여 물상도 달라지니, 형사로 기록해두어야 한다는 논리이다. 이렇게 오카하쿠는 순보쿠가 중국과 일본의 화본을 후세에 길이 전하기 위해 역사서인 『화사회요』를 발간했음을 밝혔다.

¹⁷ 〈畫史會要序〉(官印 ‘朝鮮總督府圖書館藏書之印’, 朱文方印 ‘山本齋氏家藏’) 古人有言, “夫象物必在於形似, 形似須全其骨氣, 骨氣·形似皆本於立意, 而歸於用筆。” 一經彫刻, 形似則存矣, 風韻骨氣將焉存? 立意弗可復尋也。曰噫! 畫者得之, 覽者未必識也, 蓋畫之爲用, 無以見其形, 於是乎有畫。夫立大者, 而小者自至焉, 以一管之筆, 擬大虛之體, 以判軀之狀, 畫寸眸之明。凡物有則, 而物之至者, 非則之所能盡, 形似其猶器乎。有器而後, 可盛可載, 所取一在茲矣。若夫風韻骨氣, 在學之者自得焉爾。夫畫力五百年至八百年, 而神不可見。古之嬪擊織而胸束, 古之馬喙尖而腹細, 古之臺閣竦峙, 古之復飾容曳, 古今變態, 物象亦殊, 形似之不可以已也。如是畫人一翁有所深詣, 求畫力之所及, 寫和華古今之所賞, 梓而貽之後世, 豈互吾百年哉? 將爲千載, 紛本亦可以見古今華夷, 命曰畫史, 盛不虛矣。癸酉暮秋, 岡岡洲序。(白文方印 “白駒之印”, 朱文方印 “千裏”)



도 1 『畫史會要』 권1, 표제, 1751년, 목판 인쇄, 세로 27cm, 가로 18cm 국립중앙도서관

서문 다음의 속지(도 1)에는 “法眼春卜一翁集(法眼春印)/ 無聲詩/寬延四辛未初秋中浣”이라는 표제와 표기가 있어, 순보쿠가 『화사회요』의 모든 화도를 ‘無聲詩’라고 보았고, 1751년에 화도 작업이 완성되었음을 알 수 있다. 연이어 권1목록이 등장한다. 고사인물화가 주를 이루고 과일, 산수, 묵란, 학 등의 그림이 일부 포함되었다. 권2 「명칭지부」의 화목은 권1에 비해 다양하다. 文徵明(1470-1559)이 그린 사녀도를 비롯하여, 笠翁의 〈三國志人物十二片〉, 양주의 실재 명승지를 산수화 형식으로 그린 藍瑛(1585-1666)의 〈二十四橋〉, 무진사행 수행화원인 최북의 〈山水〉와 〈菊〉, 이성린의 〈墨梅〉와 〈墨竹〉 등이 실려 있다. 순보쿠는 앞서 언급한 『화본수감』이나 『화한명

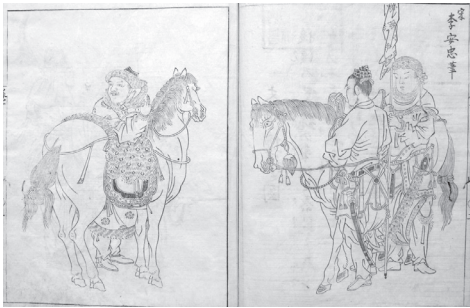
화원』에서 중국화를 단지 ‘한화’, ‘한화지부’에 수합했지만, 『화사회요』에서는 「당한지부」와 「명칭지부」로 나누어 시대에 따른 편집을 시도했다. 그러나 화가나 화목을 배열할 때 일정한 분류 체계를 반영하지 않아 작품을 무작위로 고른 듯한 인상을 준다.

권3부터 권6까지는 무로마치, 모모야마, 에도의 가노파, 土佐派(토사파), 淋派(림파) 등 왜화를 유파별로 정리했다. 우선 권3 「설수양가부」는 무로마치부터 모모야마까지 활동한 가노파와 셋슈파의 작품군이며, 권4 「토좌지부」는 14세기부터 200여 년간 일본의 大和繪(야마토에)를 담당한 토사파의 화도집이고, 권5 「당세부」는 狩野永徳(가노에이도쿠, 1543-1590)의 후손들이 제작한 작품군이다. 권6 「잡부」는 권3, 4, 5와 달리 한 유파로 분류하기 애매한 작가와 그림을 수합했고, 목록에서 화제도 생략했다. 권6 마지막에 “彫刻村上源右衛門寶曆三歲癸酉九月吉旦”라는 간기가 있어, 판각한 공방과 출판일을 알 수 있다. 권3에서 권6까지의 일본화는 크게 한화, 왜화, 한화와 왜화를 겸비한 절충식 등으로 분류된다. 즉 동시대 가노파만 편집한 권5는 한화, 토사파와 잡부를 엮은 권4와 권6은 왜화, 셋슈파와 가노파가 공존하는 권3은 한화와 왜화의 절충식인 셈이다. 이 분류법은 『본

조화사』의 계보에 따른 것이다.¹⁸ 순보쿠가 권3 「설수양가부」, 권4 「토좌지부」를 별도 편집한 반면, 림파를 비롯한 다른 유파를 권6 「잡부」에 모두 포함한 것도 셋수파, 가노파, 토사파를 일본 대표의 유파로 인정한 『본조화사』의 영향이다.¹⁹ 이러한 상황은 『화사회요』 이전에 출판된 『화본수감』이나, 『화한명화원』에서도 목격된다.²⁰ 『본조화사』에 게재된 작가를 먼저 수집했고, 동시대 화사는 가노파에서 선택한 것이다.

Ⅲ. 『화사회요』에 실린 漢畫

1. 중국 고전과 연관된 인물화



도 2 『畫史會要』 권1, 〈李安忠筆 文姬歸漢之圖〉

『화사회요』에 수록된 한화 중에서 가장 큰 비중을 차지한 갈래 그림은 인물화이다.²¹ 권1, 권2의 인물화는 중국 고전을 글과 함께 도해한 서술적 인물화와, 무배경에 특정인을 부각한 단독 초상화로 구분된다. 문학과 회화를 동시에 게재한 순보쿠의 제작 방식은 중국의 고전과 그림을 후학과 서화 애호가에게 널리 알리려는 의도로

¹⁸ 『本朝畫史』는 狩野永納가 부친 狩野山雪(가노산세츠, 1590-1651)의 유고를 기초로 하여 유학자 黒川道祐(구로가와 도유, ?-1691)의 도움으로 편찬한 화가전이자 화사집이다. 나라 시대부터 가노에이노우 생존까지 활동한 화가 400명 이상의 그림이 수합되어 있다. 1691년 『本朝畫傳』이라고 출판된 후 1693년 『本朝畫史』로 개명했다. 5권에 『本朝畫印』 1권을 첨가했다. 일본 화가의 전기와 일본회화사론을 수합하고, 왜화와 한화의 양식을 총합한 가노파의 전통성을 강조한 책이다. 卷之一의 「畫運」에서는 일본화를 야마토에의 토사파, 한화의 셋수파, 야마토에 한화가 겸비된 가노파로 집약해서 설명했다.

¹⁹ 安田篤生, 앞의 논문, p. 6.

²⁰ 『화한명화원』에서는 倭畫의 土佐派, 漢畫의 雪舟派, 漢畫와 倭畫를 겸비한 狩野派의 세 가지로 크게 분류했다.

²¹ 순보쿠가 지닌 인물화의 관심은 『화교잡담』 권 2에 수록된 〈人物筆法序〉에서 파악된다. 순보쿠는 〈인물필법서〉에서 古人 뜻을 다 파악하여 漢과 和, 즉 중국화와 일본화의 같고 다른 점을 취합해야 한다고 강조했고, 인물화의 의습선 열 가지, 즉 十體를 기술하면서 실제 그림에서는 십체 중 하나를 선택해야 한다고 부언했다. 十體法은 錐畫點, 閣斜點, 遲速點, 急波點, 岫雲點, 禿筆點, 暗過點, 正鋒點, 顯露點, 南路點이다. 阪崎坦 編, 『日本畫談大觀』 上篇 畫論 (東京: 目白書院, 1917), pp. 30-36 (<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/954090/428?tocOpened=1>).

풀이된다. 권1에는 故事를 초서로 적은 후, 그 내용을 판각한 화도가 5점 실려 있다. 우선 李安忠(宣和 연간 활동)의 <文姬歸漢之圖>(도 2)이다. 이안충은 徽宗의 宣和畫院에서 복직 한 후 高宗의 紹興畫院으로 복직한 화조화가로 알려져 있다.²² 그러나 足利義政(아시카가 요시마사, 在職:1449-1473)의 소장품을 能阿彌(노아미, 1397-1471)가 정리한 『御物御畫目録』에는 그의 <維摩>, <福祿壽>가 적혀 있고, 순보쿠의 『화한명화원』 초권에도 <李安忠 筆 杜子美急行>이 실려 있어, 이안충의 인물화가 일본에 적지 않게 소개되었음을 알 수 있다. 문희귀한도는 후한 말엽 蔡邕(132-192)의 딸 文姬가 흉노에게 붙잡혔다가 12년 만에 曹操(155-220)의 도움으로 한나라에 돌아온 이야기를 그린 고사인물화이다. 송대 고종은 여진족의 침략을 피해 개봉에서 항주로 수도를 옮긴 후 18년 만에 금에 억류된 휘종의 시인과 생모 위태후를 모셔왔다. 이러한 까닭에서인지 고종은 채문희의 기구한 운명을 노래한 劉商의 <胡茄十八拍>을 직접 쓴 다음, 李唐(1066-1150)에게 그림을 그리라고 하명했다.²³ 따라서 고종이 소흥화원으로 복직한 이안충에게 <문희귀한도>의 제작을 지시했고, 이렇게 완성된 이안충의 그림이 일본으로 유입되었다는 가설이 설정된다. 순보쿠는 이안충의 두루마리 그림을 참고한 듯, 조조와 채옹, 그리고 문희에 얽힌 고사를 초서로 설명하고 그 옆에 <문희귀한도>를 5폭에 걸쳐 판각했다.

錢選(1235-1303)의 <宋人之白積>(도 3)과 任仁發(1254-1327)의 <塞翁馬>(도 4)는 세상의 변화와 길흉화복의 순환을 알려주는 교훈적 일화이다. ‘송인지백적’은 검은 소가 흰 송

아지를 낳은 상황이 이상하게 여긴 농부가 공자에게 그 까닭을 물으니 공자는 길조라고 했지만, 농부 부자는 공자의 예언과 달리 이내 눈이 멀어 버렸고 얼마 후 전쟁이 일어났으나 눈이 먼 부자는 징발되지 않았으며 오히려 전쟁이 끝난 후에는 시력을 되찾았다는 이야기이다. <송인지백적>은 언덕에 기대어 앉은 농부 부자가 검은 소와



도 3 『畫史會要』 권1, <錢舜學 筆 宋人之白積>

²² 현재 일본에는 이안충의 작품으로 추정되는 메추라기 그림이 몇 점 남아있다. 네즈미술관 소장 <鶉圖>는 무로마치 막부 제6대 쇼군 足利義教(아시카가 요시노리, 1394-1441)의 감정인인 ‘雜華室印’이 찍혀 있어 아시카가 쇼군의 소장품이었음을 알 수 있다. 가네자와시립중촌미술관 소장 <鶉圖>는 에도시대 명문가인 加賀藩主 前田家에서 전해진 작품이다.

²³ Wen C Fong, *Beyond representation: Chinese painting and calligraphy, 8th-14th century* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1992), pp. 209-216; 유미나, 「오랑캐의 포로 그리고 실절(失節) -<문희별자도(文姬別子圖)>를 보는 조선 후기 문사들의 시각-」, 『석당논총』 52(2012), pp. 14-15 재인용.



도 4 『畫史會要』 권1, 〈月山筆塞翁馬〉

흰 송아지를 지긋이 바라보는 광경을, 〈새옹마〉는 말이 여물을 먹는 장면, 노인이 말에서 떨어지는 장면, 병상 노인의 문안 장면을 세 폭으로 나누어 판각했다. 〈문희귀한지도〉와 달리 산수 배경의 일부를 가미하여 등장인물의 동세나 사건의 정황까지 묘사했다. 특히 〈새옹마〉는 이야기의 전개를 장소에 따라 其一, 其二, 其三으로 분리했기 때문에 주인공이 반복 등장하는 서술적 인물화의 특징을 보여준다.

장소에 따라 화면을 분리하는 구성법은 〈馬達筆飛燕〉(도 5)에서도 목격된다. 한대 성황제의 부인인 비연은 제비처럼 몸이 가볍고 춤사위가 절묘하여 여동생과 함께 근 십년간 황제의 사랑을 독차지했지만 행동거지가 사악하고 문란한 미인이었다. 하루는 비연이 호수 위에서 펼쳐진 船上宴에서 춤을 추는데 강풍이 불어 가냘픈 몸이 바람에 날리자 황제가 그녀의 발목을 잡았다고 한다. 其一, 其二, 其三으로 화폭이 분리된 〈비연〉에서도 주인공이 여러 번 등장하지만, 황제가 비연의 발목을 잡는 장면은 생략되었다. 다음은 남송 임제종의 선승 無準(1177-1249)이 그린 〈隻履達磨〉(도 6)이다. 〈척리달마〉는 소나무가 무성한 산길을 맨발로 걷고 있는 달마의 초상이다. 중국 熊耳山에서 달마의 장사를 치른 후



도 5 『畫史會要』 권1, 〈馬達筆飛燕〉



도 6 『畫史會要』 권1, 〈僧無準筆隻履達磨〉



도 7 『畫史會要』 권2, 〈仇英美父筆 儂翁移居之圖〉

3년이 지난 어느 날, 서역에서 귀국하던 魏나라 宋雲이 짚신 한 짚만 끌고 가는 달마를 우연히 만나 선문답을 나누었다는 이야기이다.²⁴ 仇英(1494-1552)이 그린 〈儂翁移居之圖〉(도 7)는 『포박자』, 『신선전』의 저자인 葛洪(284-363)이 연금술 재료인 丹砂(유화수은)를 찾아 일족을 거느리고 이주하는 내용을 그렸다. 2엽 4폭에 걸쳐 수권 꾸러미를 품에 안고 검은 소를 탄 채 사람들과 함께 이주하는 갈홍과 그의 무리들이 표현되었다. 3-4폭에 적힌 제발 마지막에 '右澄明'라는 표기가 있어, 문정명이 이 문장을 지었음을 알 수 있다.²⁵ 지금까지 언급한 작품 중에서 권1의 〈문희귀한지도〉, 〈새옹마〉, 〈비연〉과 권2의 〈선옹이거지도〉는 4폭 이상의 화면이 할애되었기 때문에 순보쿠가 참고한 원본이 두루마리 형태의 인물 화였을 것으로 추정된다.

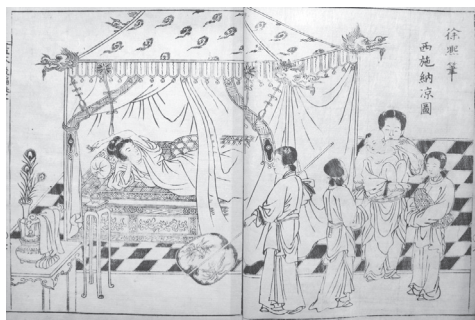


도 8 『畫史會要』 권2, 〈文徵明筆 東施西施〉

지금까지 언급한 그림은 문학 작품을 도해하거나, 실존인의 특이한 일화나 행적을 표현한 고사인물화이다. 이제 주로 권2에 수록된 초상 형식의 화도를 살펴볼 차례이다. 대표적인 작품이 문정명의 〈貴妃〉, 〈東施, 西施〉(도 8), 〈妹喜〉이다. 양귀비, 서시, 매희는 애교스러운 눈빛과 아름다운

²⁴ 室町時代 足利義政의 東山御殿 장엄, 장식을 能阿彌와 相阿彌(소아미, ?-1525)가 기록한 『君台觀左右帳記』에는 무준의 〈鷹〉, 〈道釋〉, 〈人物〉 등이 포함되어 있어 그가 일본에서도 존경받았음을 알려준다.

²⁵ 화면 상단에 쓰인 제발은 다음과 같다. “선옹이 송아지 타고 새벽에 길나서니, 예쁜 첩 뒤에 서고 노복이 앞을 섰네. 흠뻑 땀 흘려 앞사귀에 축축하고, 환하게 밝은 아침 햇살 호리병을 비추네. 단산의 약속 임박하여 분주하게 달려가고, 자숙을 만날 때가 되어 학이 섬에서 춤추네. 오늘 되어 그림 보며 상상하니, 꽃 지고 새우는 소리 봉래섬에 가득하네(仙翁乘犢曉登途 後是嬌妻前先奴 湛湛露華霑葉裏 瞳瞳日色照葫蘆 丹山臨約新奔伏 紫宿迢逢鶴武陽 驅今日觀圖想像 落花啼鳥滿蓬壺.)”



도 9 『和漢名畫苑』 초권, 〈徐熙筆 西施納涼圖〉, 1750년, 목판 인쇄, 세로 25.4cm, 가로 19.5cm 국립중앙도서관

서시는 호화로운 침상에 옷을 풀어헤친 채 요염하게 누워 시녀들의 시중을 받고 있다. 순보쿠는 수하인물의 형식을 빌려 악비의 화도를 『화사회요』에 게재했다. 그러나 각 미인의 특징이 제대로 부각되지 않아 표제가 없으면 인물상의 구별이 쉽지 않다.

이 밖에도 권2에는 『삼국지』의 주요 출연자를 도해한 〈笠翁筆 三國志人物十二片(이하 인물십이편)〉이 수록되었다. 순보쿠는 인물십이편에서 관모와 복식, 동세, 지물을 활용하여 인물상의 특성을 표현했고, 그 옆에 이름과 인적 정보까지 기록했다(도 10). 그러나 관우, 조조, 여포, 손권 등 『삼국지』의 중요 인물이 제외되었고, 수록된 인물상과 지물의 도상이 일부 부합되지 않아 순보쿠가 어떤 기준으로 열두 명을 선택했는지 알 수 없다. 인물십이편의 저자인 입옹은 명 청대 유명한 희곡 작가이자 『개자원화전』의 편찬자인

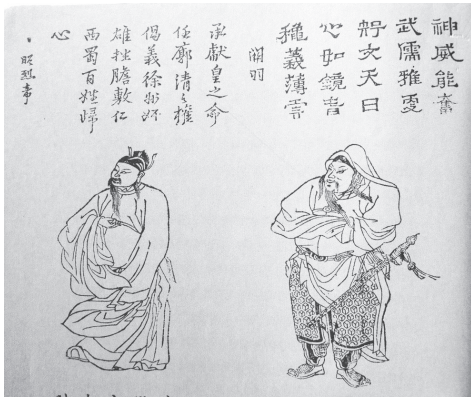


도 10 『畫史會要』 권1, 〈笠翁筆 照烈帝玄德 劉備玄德 / 張飛〉

외모를 검비한 천하절색이지만, 지아비를 현혹하여 나라를 망하게 한 요부로 알려져 있다. 권1에서 당 현종의 애첩인 양귀비는 궁궐에서 아편을 입에 문 모습으로, 춘추 월나라의 절세 미녀인 서시는 그녀를 질투하는 동시와 함께, 결왕이 정복한 有施氏國의 진상품인 매화는 다소곳한 여인으로 표현되었다. 특히 서시의 고사는 『화한명화원』 초권에도 〈徐熙筆 西施納涼圖〉라는 화제로 실려 있다. 〈서시납량도〉(도 9)에서

李漁(1611-1680)의 호이다.²⁶ 여러 소설책을 발간한 바 있는 이어는 『三國志演義』를 기초로 120엽 240폭의 그림이 포함된 『李笠翁批閱三國志(이하 이입옹본)』를 편찬했다. 이입옹본에 수록된 240폭의 삽화는 『화사회요』의 인물십이편과 표현 방식이 완전히 다르다. 인물십이편은 제발이 적힌 단독 초상화인 반면, 이입옹본의 삽화는 글과 분리된 화면에 사건과 상황을 자세하게 판각

²⁶ 이어는 절강성 난계 사람으로 본명은 仙呂, 자는 笠鴻, 謫凡, 호는 覺世稗官, 湖上笠翁, 天徒이다. 중년 이후에는 이름을 漁, 호를 笠翁이라 하였다.



도 11 『毛宗崗評本 三國演義』, 〈劉備玄德 / 關羽〉

한 고사인물화이다. 결국 순보쿠는 이입용본이 아닌 다른 삼국지 판본을 참고하여 인물십이편을 완성한 것이다.

그렇다면 순보쿠가 범본으로 삼은 판본은 무엇일까. 지금까지 조사한 바에 의하면, 인물십이편과 가장 유사한 삽화는 『毛宗崗評本 三國演義(이하 모종강본)』에 실린 20엽 40폭의 繡像이다. 모종강본은 명대 羅貫中(1330?-1400)이 『삼국지』를 재구성한 『삼국지연의』를 토대로 毛聲山, 毛宗岡 부자가 개정한 소설이다. 1644년 간행본은 金聖嘆(?-1661)이, 1679년 간행본은 이어가

서문을 썼다. 삼국지 관련 다른 서적은 上圖下文 형식을 취하거나, 양쪽 전면에 그림을 편집한 반면, 모종강본은 제발이 첨가된 무배경의 초상화를 도입했다. 인물십이편은 순보쿠가 『화사회요』를 편찬할 때 한화의 원본뿐만 아니라 판각 인쇄물도 범본으로 삼았음을 알려주는 중요한 자료이다. 모종강본과 『화사회요』의 인물십이편을 비교하면 제발의 내용은 동일하지만, 지물이나 인물상의 동세에서 일부 차이가 발견된다(도 11). 따라서 순보쿠가 이입용본이 아닌 이어 서문의 모종강본을 참고하여 인물십이편을 판각했고, 모종강본의 제작자를 『개자원화전』을 통해 알게 된 이어라고 착각한 것이 아닐까 생각된다.²⁷

2. ‘문인화’ 취향이 반영된 畫圖

『화사회요』에는 순보쿠의 문인화 취향을 알 수 있는 시의도, 산수화, 화조화, 사군자화 등이 게재되었다. 이는 평소 한학자와 교류하며 시서화를 익히고자 한 순보쿠의 예술적 취향을 알려주는 갈래 그림이다. 우선 권1에는 왕면의 시의도 8엽이 실려 있다. 당대의 목객 張子容, 李端, 崔沔(673-739), 盧元言(盧綸, 748?-798?), 錢文(錢起, 710-782), 馬戴, 皇甫冉(716-769), 李白(701-762)의 시를 1엽 2폭씩 할애하여 재현한 화도이다. 그러

²⁷ 일본의 경우, 1689년에 湖南文山이 일본어로 번역한 『通俗三國志』가 출간되었고, 이 서적이 출간된 직후부터 삼국지를 소재로 한 가부키가 오사카 지역에서 상연되었다. 에도 시대 상연된 『삼국지연의』 관련 가부키에 관한 논의는 이은봉, 「〈삼국지연의〉를 보는 두 개의 시각 -한국에서의 傳統의 大義論과 일본에서의 武士의 忠義論-」, 『고소설연구』 35(2013), pp. 278-279 참조.



도 12 『畫史會要』 권1, 〈王元章筆唐詩意圖〉, 唐 盧元言句



도 13 『畫史會要』 권2, 〈陳憲章(陳獻章의 오기)筆菊花〉



도 14 『畫史會要』 권2, 〈董其昌自畫自贊〉

나 이백의 시라고 기술한 “흥이 사라져 자리를 청소하지 않고 마음에 따라 이끼 위에 앉아 보네(興攜無灑掃 隨意坐莓苔)”는 원래 두보가 지은 〈陪鄭廣文遊何將軍山林十首〉이므로 순보쿠가 唐詩를 잘못 파악했음이 드러난다. 왕면의 시의도는 모두 자연경에 주인공을 배치한 소경인물화이다. 사선으로 구획된 언덕 위에 나무, 가옥, 동굴 등을 배치한 후 근상의 인물을 그려 넣어 자연에서 일상의 즐거움을 누리는 문사들의 아취를 표현했다. 그 중에서 노원언의 시는 “개는 소나무 사이로 비치는 달을 짓고, 사람은 동굴 속 꽃 사이를 걸어가네(犬吠松間月 人行洞裏花)”라고 해석된다(도 12).²⁸ 시의 내용을 그대로 번안하려는 듯, 왕면의 화도에서는 두 명의 사람, 쌍송, 동굴과 꽃, 달, 개가 착실하게 도해되었다. 순보쿠는 陳獻章의 〈국화〉(도 13)에서도 당대 元稹의 〈국화〉를 변용한 “이는 꽃 중에 국화만을 편애하니 이 꽃이 지고 나면 다시 꽃이 없기 때문이네(是花中偏愛菊 開盡更無花).”라는 시구를 적었다.²⁹ 이렇듯 순보쿠는 당시를 제재로 한 시의도를 선택하여, 문인이 간직한 소양과 문인화에 대한 탐구심을 드러냈다.³⁰

²⁸ 이 구절은 〈過樓觀李尊師(一作過李尊師院)〉라는 시의 3,4 구이다. 따라서 그 앞에 “어찌 나무꾼의 지름길을 알리오. 갈홍의 집에 도착하였네(寧知樵子徑, 得到葛洪家).” 라는 구절이 붙어야 한다.

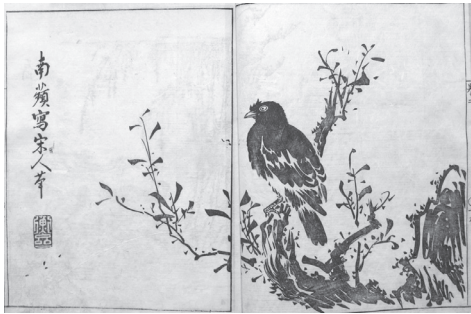
²⁹ 시의 전문은 다음과 같다. “국화 떨기 도연명의 집처럼 집을 둘러싸 있는데, 빙 두른 울타리 옆으로 해는 기울어간다. 꽃 중에서 국화만을 편애하는 건 아니지만, 이 꽃이 지고나면 더 이상 꽃이 없으리니(秋叢繞舍似陶家 遍繞籬邊日漸斜 不是花中偏愛菊 此花開盡更無花).”

³⁰ 시의도는 『화본수감』에서 생략되었고, 『화한명화원』에 몇 점 실렸지만 『화사회요』의 ‘自畫自讚’ 형식과는 차이가 있다.

왕면의 시의도가 소경인물화라면, <董其昌 自畫自贊>(도 14)은 인물상이 배제된 산수화이다. 각 화면에 “우연히 황학산초의 <花溪漁隱圖>를 본떠 그렸는데, 우승 왕유의 화법을 같이 함하여 그렸다(偶倣黃鶴山樵 花溪漁隱圖 以王右丞法條合爲之), “운림의 그림은 모든 것에서 벗어나 계곡 어디를 가든 한 점의 티끌 기운도 없으니 화사들이 비슷하게라도 그릴 수 있는 것이 아니다(雲林畫脫去, 谿往無一點塵氣, 非畫史所能彷彿也).”라고 적혀있어, 두 점의 그림이 황학산초, 즉 王蒙(1308-1385)과 倪瓚(1301-1374)의 산수화를 따랐음을 알 수 있다.³¹ 주지하다시피 동기창은 남북종론을 창시하여 문인화의 계보를 새롭게 정리한 명대의 대표적인 문사 관료이다. 순보쿠가 남종화의 시조인 王維(699-759)의 필법과, 왕몽, 예찬 등 원말4대가의 그림을 참고한 동기창 산수화를 판각한 것은 중국 문인화의 신경향과 이론 및 양식도 섭렵하고자 한 증거이다.³²

화조화 분야에서는 심주의 권2에 실린 沈南蘋(1682-1760?)의 작품이 주목된다. 심남빈은 浙江省 湖州市 출신의 청대 화가로서 이름은 銓, 자는 衡之, 衡齋이다. 그는 1731년 도 일하여 나가사키에서 2년간 체류하면서 교토, 오사카 지역의 화조화 발전에 큰 공헌을 했다. 새와 꽃을 섬세하게 묘사하여 아름다운 자연의 서정성을 연출한 ‘사생풍 화조화’를 전

파한 것이다.³³ 『화사회요』에도 심남빈의 사생풍 화조화인 <오리>가 실려 있다. 화면 상단에 ‘己未夏仲 衡齋 沈銓寫’라고 적혀 있어 1739년 여름에 그린 작품임을 알 수 있지만, 심남빈이 1733년 중국으로 귀환했기 때문에 순보쿠가 제작 시기를 착각한 것인지, 아니면 심남빈의 화조화를 중국에서 재입수한 것인지 분명치 않다.³⁴ 또한 『화



도 15 『畫史會要』 권2, <南蘋筆八歌鳥>

31 현재 국립고궁박물관에는 왕몽의 <화계어은도축>이 소장되어 있다. <화계어은도축>은 세로로 긴 화면에 세밀한 필치로 자연경물을 자세하게 묘사한 산수화이므로, 산수를 간략하게 판각한 동기창의 시의도와는 큰 차이를 보인다. 그러나 이는 비단 <화계어은도>에만 해당하는 차이가 아니라, 원본을 동일한 규격의 판본에 판각하는 과정에서 파생되는 현상일 것이다.

32 명대 문인화에 대한 각별한 관심은 『명조자연』에서 명대 화가 6명의 작품만을 편집한 상황에서도 입증된다. 田中敏雄, 「大岡春卜筆『秋景山水圖』について」, 『芸術』 33(2010), p. 72.

33 松尾勝彦, 「寫生畫」, 大阪市立美術館 編集, 『近世大阪畫壇』(京都: 同朋舎出版, 1983), pp. 195-197. 이 논문에서는 간단한 자연경을 배경으로 꽃과 새가 그려진 화목을 사생풍화조화라고 명명했다.

34 심남빈이 1733년 중국으로 귀환한 이후에도 채색화조화를 대량 생산해서 일본으로 납품했기 때문에 순보쿠가 이러한 작품을 보고 <오리>를 판각했을 가능성도 적지 않다. 兒島薫, 「18세기 일본의 西洋繪畫受容-중국 的 文化的 影響 하에서」, 『미술사연구』 23(2009), p. 118.



도 16 『畫本手鑑』 초권, 〈牧谿 筆 八八鳥〉, 1720년



도 18 『畫史會要』 권2, 〈蘇齋 筆 墨梅〉



도 17 『畫史會要』 권2, 〈居其齋 筆 菊〉

『화사회요』에는 심남빈의 〈八歌鳥(八哥鳥의 오기)〉(도 15)가 실려 있다. 순보쿠는 까마귀 그림에 흥미가 많았던 듯, 『화본수감』과 『화한명화원』에도 각각 〈谿 筆 八八鳥〉(도 16)와 〈徐熙 筆 八歌鳥(八哥鳥의 오기)〉를 게재했다. 牧谿(1225-1265), 徐熙, 심남빈의 작품에 등장하는 까마귀는 강하고 거친 필묵법으로 표현되었다. 게다가 목계와 심남빈의 작품은 구도까지 유사하여 『화사회요』에 표기된 ‘南蘋寫宋人筆’의 ‘宋人’이 목계가 아닐까 하는 추론도 가능하다. 『어물어화목록』에도 목계의 ‘팔팔조’가 적혀있어, 심남빈이 도일하여 목계의 그림을 직접 봤을 가능성이 있기 때문이다.

『화사회요』에서 매난국죽에 해당하는 사군자화는 6-7점 수록되었다. 『화한명화원』에 한 점, 『화본수감』에 서너 점이 실린 것에 비하면 다소 증가된 숫자이다. 권2에는 최북과 이성린의 사군자화 3점과 산수화 1점이 실려 있다. 최북은 달밤에 산길을 소요하는 〈山水〉와 괴석, 국화, 매화, 나비가 어우러진 사생풍 〈菊〉(도 17)을, 이성린은 〈목매〉(도 18)와 〈목죽〉을 남겼다. 조선통신사 사절단이 귀국을 위해 오사카에 입성했

을 때 순보쿠가 최북과 이성린에게 받은 그림일 테니 이 화도의 원화는 모두 1748년에 제작된 작품일 것이다. 특히 이성린의 매화와 대나무는 상한화회에서 그렸을 확률이 크다. 상한화회는 화사뿐만 아니라 한학자까지 참여한 문인의 친목 모임이었으므로 순보쿠는 이성린에게 다른 화목보다 특별히 사군자화를 그려달라고 부탁했을 것이다. 이렇듯 『화사회요』에 수록된 시의도, 산수화, 화조화, 사군자화 등은 시서화 삼절을 추구한 순보쿠의 문인 취향을 알려주는 화도들이다. 이러한 창작 경향은 18세기 가노파뿐만 아니라 이후 전개되는 일본 남화 형성에 적지 않은 영향을 주었을 것으로 판단된다.

IV. 맺음말

18세기 오사카의 가노파 화가들은 수많은 화보를 발간하여 후학을 양성하고 서화물을 보급했다. 순보쿠 역시 판각 인쇄물을 화학의 교과서로 삼았고, 『화본수감』, 『화한명화원』, 『화사회요』 등에 한화를 실어 중국화의 화도를 소개했다. 특별한 기준 없이 ‘한화’를 게재한 『화본수감』, 『화한명화원』과 달리 『화사회요』는 「당한지부」와 「명청지부」를 구분하여 중국화를 시대순으로 정리하고자 했다. 비록 무작위로 화도를 나열한 감이 있지만 시기에 따른 권의 분리는 『화사회요』의 가장 큰 미술사적 공헌 중 하나라 할 수 있다. 순보쿠는 중국 고전의 정확한 기록과 도해를 위해 서술적 인물화 형식을 도입하거나 설명이 가미된 초상화를 수록했다. 또한 당시를 시각화한 시의도, 자화자찬의 산수화, 사생풍 화조화, 사군자화를 폭 넓게 게재하여 문인화에 대한 동경과 탐구심을 드러냈다. 특히 절파, 오파계열의 화가와 남북종론을 확립한 동기창의 작품을 실어 명대 회화에 대한 남다른 관심도 표명했다. 고사인물화가 묘사와 재현을 중요시하는 가노파 화가의 화업이라면 시의도, 산수화, 화조화 사군자화는 에도 지식인이 갖추어야 할 문인의 예술 장르였다.

그러나 『화사회요』의 화도는 원화와 다른 양식으로 판각되기도 했다. 중국화를 규격화된 판본으로 옮기는 과정에서 그림이 왜곡되거나 소재의 일부가 생략된 것인데, 이러한 현상은 원화가 수권의 고사인물화 형태였을 것으로 추정되는 이안충, 전선, 마달의 화도에서 더욱 두드러졌다. 이는 동일한 크기로 편집해야 하는 판각화보집에서 발생하는 어쩔 수 없는 결과이겠지만, 그림에 대한 오해를 불러일으키거나 원화를 잘못 전달하는 오류를 범하게 된다. 또한 순보쿠의 한화 선택 기준도 여러 의문점을 남긴다. 우선 일부 작가의 경우 대표작을 신지 않았고, 화제를 잘못 적어서 부정확한 중국화 정보를 후대에 남겼다. 계

다가 최북과 이성린의 그림을 별도로 분류하지 않은 채 「명칭지부」에 게재했다. 조선통신사와 직접 만나 화회까지 마련한 전문 화사가 최북과 이성린의 그림을 「명칭지부」에 포함한 것은 단순한 오류가 아닐 것이다. 순보쿠는 조선화를 일본에 전달된 중국 문화의 연장으로서만 본 것이다. 즉 왜화를 유파별로 정리하면서 그 전범으로 작용한 중국화를 먼저 소개하고 이에 덧붙여 자신의 문인적 취향에 따라 분본을 모아 ‘한화’로 편집했기 때문에 굳이 조선통신사의 그림을 별도로 구분할 필요가 없었던 것이다.

일정한 규격의 판본이 지닌 표현의 제한성, 화제와 화목의 오류 및 감정 착오, 대표작 선정의 문제점, 법칙 없는 화도의 나열 등, 『화사회요』가 지닌 한계성은 적지 않다. 그럼에도 불구하고 『화사회요』는 일본 화단에 상당한 영향력을 끼쳤다. 켄카도를 비롯한 18세기 오사카 가노파에 한화의 범본을 새롭게 소개했고, 이후 후배화가들이 제작하는 화보의 초석이 되었다. 또한 소극적이거나 조선화를 일부 소개하여, 19세기 아사오카 오키사마가 『고화비고』에 「조선서화전」을 별도로 마련한 계기를 마련했다.

이렇듯 『화사회요』는 순보쿠의 개인적 회화 취향뿐만 아니라 18세기 오사카 지역에 분포된 중국화의 현황을 알려주는 한중일 회화 총합 도록이다. 이 글을 계기로 중국화의 일본 유입 경로, 일본과 한국의 중국화 보급 및 활용 방식의 차이, 현존작의 발굴과 판각 본과의 비교 등을 분석한 후속 연구가 발표되기를 기대해 본다.

표 1 『화사회요』 권1-권2 작품 목록

권수	목록	서명 및 화제	작가정보
卷1 唐漢之部	李安忠 筆 文姬歸漢之圖		李安忠(徽宗朝 활동)
	錢舜舉 筆 宋人之白積	元 錢舜舉 長壽三百餘歲ノ筆	錢選(1235-1303)
	錢舜舉 筆 並ビハモ/枇杷/桃	右同	錢選(1235-1303)
	月山 筆 塞翁馬	月山 字子明 筆	任仁發(1254-1327)
	月山 筆 並墨ヲン 蘭	其二 / 其三 / 右同	任仁發(1254-1327)
	馬達 筆 飛燕ノ圖	宋 馬達 筆 / 其二 / 其三	寧宗朝 화원 馬達의 형
	馬達 筆 並山水	馬達 筆	寧宗朝 화원 馬達의 형
	僧 無準 筆 隻履達磨	宋 僧 無準 筆	無準(1177-1249)
	明 錢鏡 筆 小童/遊	元末明 錢鏡 筆	元
	王元章 筆 唐詩意圖	王元章 筆 草迎金勒馬 花醉玉樓人 唐張子容句	王冕(1287-1359)
		石上閑仙酌 松間對玉琴 右唐李端句 제목 : 〈雲陽觀 (一作宿華陽洞) 寄袁稠 (一作元陽觀寄元稱)〉	王冕(1287-1359) 『전당시』
		落花飛広座 垂柳弘行觴 唐崔沔句 제목 : 〈奉和聖製同二相已下羣官樂遊園 宴〉	王冕(1287-1359)

권수	목록	서명 및 화제	작가정보
		犬吠松間月 人行洞裏花 唐盧元言句 제목: <過樓觀李尊師 (一作過李尊師院)>	王冕(1287-1359)
		停舟搜好句 題葉贈楓林 唐錢文句 제목: <江行無題一百首>	王冕(1287-1359)
		待月人相對 驚風鷹不齋 唐馬戴句 제목: <宿崔邵池陽別墅>	王冕(1287-1359)
		海岸耕殘雪 溪沙釣夕陽 唐皇甫冉句 제목: <送王翁信還剡中舊居>	王冕(1287-1359)
		興攜無灑掃 隨意坐莓苔 右唐李白句 杜甫의 <陪鄭廣文遊何將軍山林 十首>	王冕(1287-1359)
	汝一子 筆 蘆鶴	元汝一子筆 壽百三十歲	
卷2 明清之部	勤域鄭澤 筆 風柳白鷺	勤域鄭澤 筆	明 鄭澤
	戴文進 筆 醉杜甫	錢塘人 戴進筆 字文進 號靜菴	戴進(1388-1462)
	董其昌 筆 山水二行	董其昌自畫自贊 偶倣黃鶴山樵花溪漁隱 圖 以王右丞法條合爲之.	董其昌(1555-1636)
	董其昌 筆 山水二行	雲林畫脫去 谿往無一點塵氣 非畫史所能 彷彿也	董其昌(1555-1636)
	林輝 筆 野梅	萬曆壬子冬寫 林輝畫	1612년 겨울 작품
	仇英 父 筆 仙翁替住所	僊翁移居之圖 仇英 父 筆 / 其二	仇英(1494-1552)
	陳憲章 筆 菊花	會稽人 陳憲章 筆 是花中偏愛菊 開盡更無 花	陳獻章의 오기
	陳憲章 筆 鞍馬	右同 號如隱	陳獻章의 오기
	文徵明 筆 貴妃 東施 西施 妹喜	姑蘇人 文徵明筆 號衡山 其二 / 其三	文徵明(1470-1559)
	周之冕 筆 秋花鳥	周之冕 筆	周之冕(1521-?)
	沈周 石田 筆 桐鸞	姑蘇人 沈周筆 字啓南 號石田	沈周(1427-1509)
	笠翁 筆 三國志人物十二片	笠翁 筆 十二員 照(昭의 오기)烈帝玄德 劉 備玄德 / 張飛 / 諸葛亮 / 趙雲 / 黃忠 / 馬 超 / 太史慈 / 孫夫人 薑維 / 許褚 / 夏侯惇 / 鄧艾	笠翁
	藍田叔 筆 二十四橋	二十四橋 藍田叔 筆	藍瑛(1585-1666)
	南蘋 筆 八歌鳥	南蘋寫宋人筆	沈南蘋(1682-?) 1731-1733년 일본 체류
	南蘋 筆 鴨	右同 己未夏仲 衡齋 沈銓寫	沈南蘋(1682-?) 1731-1733년 일본 체류 1739년 여름 작품
	居其齋 筆 山水	朝鮮畫員居其齋筆 寬延戊辰年夏來朝	崔北(1712-1786) 1748년 여름 작품
	居其齋 筆 菊	居其齋	崔北(1712-1786)
	蘇齋 筆 墨梅	蘇齋草 朝鮮畫員李聖麟蘇齋號	李聖麟(1718-1777)
	蘇齋 筆 墨竹	朝鮮蘇齋筆	李聖麟(1718-1777)
	呂記 筆 ムメニムクトリ	四明人呂記筆 字廷根	呂紀(1477-?)
	陳璜 玄野 筆 山茶花	陳璜字玄野錢塘之人 明末天啓三年中	1623년 작품

*주제어(Key Words)_오오카 순보쿠(大岡春卜, 1680-1763, Ōoka Shunboku), 『화사회요』(『畫史會要』, *Gashi kaiyo*, *The Lists of Painting History*), 한화(漢畫, Chinese paintings), 가노파(狩野派, kano school)

■ 투고일 2015년 8월 30일 | 심사개시일 2015년 9월 8일 | 심사완료일 2015년 10월 23일 | 게재확정일 2015년 11월 25일 ■

참고문헌

1. 국문논저

- 김영남, 「木村蒹葭堂(1736-1802)의 繪畫 研究-18세기 대관 문인화단의 한 청 회화 교류를 중심으로」, 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.
- 박은순, 「19세기 「朝鮮書畫傳」을 통해 본 韓日 繪畫交流」, 『美術史學研究』 273, 2012, pp. 133-162.
- 兒島薫, 「18세기 일본의 西洋繪畫受容- 중국의 文化的影響하에서」, 『미술사연구』 23, 2009, pp. 115-129.
- 유미나, 「오랑캐의 포로 그리고 실절(失節) -〈문희별자도(文姬別子圖)〉를 보는 조선후기 문사들의 시각-」, 『석당논총』 52, 2012, pp. 1-38.
- 이은봉, 「〈삼국지연의〉를 보는 두 개의 시각 -한국에서의 傳統的 大義論과 일본에서의 武士的 忠義論-」, 『고소설연구』 35, 2013, pp. 269-294.

2. 일문논저

- 大和文華館 篇, 『李朝繪畫: 隣國の美澄な美の世界: 特別展』, 奈良: 大和文華館, 1996.
- 大阪市立美術館 編集, 『近世大阪畫壇』, 京都: 同朋舎出版, 1983.
- 小林宏光, 「十八世紀の日中美術交流(上): 大岡春卜の畫譜にみる中國圖像をめぐる諸問題」, 『實踐女子大學文學部紀要』 34, 1991, pp. 99-118.
- 松尾勝彦, 「寫生畫」, 『近世大阪畫壇』, 大阪市立美術館 編集, 京都: 同朋舎出版, 1983, pp. 195-202.
- 辛基秀, 仲尾宏 責任編輯, 『(大系)朝鮮通信使: 善隣と友好の記録』 6卷, 戊辰・延享度, 東京: 明石書店, 1994.
- 安田篤生, 「江戸時代における光琳像の変遷について(上)-正徳・寶歴-」, 『愛知教育大學研究報告』 50, 2001, pp. 97-106.
- 田中敏雄, 「大岡春卜筆「秋景山水圖」について」, 『芸術』 33, 2010, pp. 69-76.
- 仲尾 宏, 『朝鮮通信使 と 畫人・大岡春卜』, 京都: 京都造形大學 學藝館, 2003.
- 崔博光, 「韓・日間 繪畫의 交流에 대하여-李聖麟과 大岡春卜를 중심으로-」, 『대동문화연구』 29, 1981, pp. 141-167.
- 太田孝彦, 「大岡春卜が語る江戸時代 中期の美術動向-『和漢名筆畫本手鑑』・『和漢名畫苑』の同時代美術論」, 『美學芸術學』 17, 2001, pp. 1-32.
- 阪崎坦 編, 『日本畫談大觀』 上篇 畫論, 東京: 目白書院, 1917.
- <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/954090/428?tocOpened=1>

洪善杓, 「近世韓日繪畫交流史研究」, 九州大學大學院 博士學位論文, 1999.

黒川修一, 「朝鮮通信使と畫人・大岡春卜」, 『特別展:朝鮮通信使と畫人・大岡春卜』, 京都: 京都造形藝術大學 藝術館, 2003, pp. 8-15.

3. 영문논저

Wen C. Fong. *Beyond representation: Chinese painting and calligraphy, 8th-14th century*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.

국문초록

본 논문은 일본 가노파 화가인 大岡春卜(오오카 슌보쿠, 1680-1763)가 1753년에 간행한 『畫史會要』를 통해 18세기 한중일 회화 교류의 한 단면을 고찰하되, 연구 범위를 ‘한화’ 즉 권1과 권2의 중국화로 한정하여 화목상의 특성과 표현 양상을 검토했다. 『화사회요』는 중국, 한국, 일본 회화의 畫圖를 총 6권으로 묶은 판각 인쇄물이다. 권1과 권2는 ‘漢畫’, 즉 중국화를 송과 원, 명과 청으로 나누어 정리했고, 권3부터 권6은 ‘倭畫’, 즉 일본의 무로마치, 모모야마, 에도 회화를 유파별로 편집했다. 무진사행의 수행화원인 崔北(1712-1786?)과 李聖麟(1718-1777)의 화도는 권2 「明清之部」에 실려 있다.

슌보쿠는 『화사회요』 권1과 권2에 중국의 고전을 도해하기 위해 서술적 인물화 형식을 도입하거나 설명이 가미된 초상화를 수록했다. 또한 시의도, 자화자찬의 산수화, 사생풍 화조화, 사군자화를 게재하여 중국 문인화에 대한 동경과 탐구도 드러냈다. 인물화가 묘사와 재현을 중요시한 가노파의 화업이라면, 시의도, 산수화, 화조화, 사군자화는 에도 지식인이 갖추어야 할 문인의 예술 장르였다. 슌보쿠가 어떤 기준으로 한화를 선택했는지 여전히 의문이다. 그는 작가의 대표작을 신지 않았고, 화제를 잘못 적는 오류도 범했다. 게다가 최북과 이성린의 그림을 「명청지부」에 게재하여 조선화를 일본에 전달된 중국 문화의 연장으로 보았다.

일정한 규격의 판본이 지닌 표현의 제한성, 화제와 화목의 오류 및 감정 착오, 법칙 없는 화도의 나열 등, 『화사회요』가 지닌 한계는 적지 않다. 그럼에도 불구하고 『화사회요』는 일본 화단에 상당한 영향력을 끼쳤다. 켄카도를 비롯한 18세기 오사카 가노파에 한화의 범본을 전파했고, 이후 제작되는 화보의 초석이 되었다. 또한 소극적이거나 조선 회화를 일부 소개하여, 19세기 아사오카 오키사마가 『고화비고』에 「조선서화전」을 별도로 마련한 계기를 마련했다. 이렇듯 『화사회요』는 슌보쿠의 개인적 회화 취향뿐만 아니라 18세기 오사카 지역에 분포된 중국화의 현황을 알려주는 한중일 회화 총합 도록이다. 『화사회요』 연구를 통해 판각 인쇄물의 기능과 역할이 새롭게 규명되기를 기대해 본다.

Abstract

Artistic Exchange among Korean, Chinese, and Japanese Painters
of the Eighteenth Century :
Focusing on Ōoka Shunboku's Perception of Chinese and Korean
Paintings in *Gashi kaiyo* (畫史會要, *The Lists of Painting History*)

Song Hee-kyung*

This study examines part of the exchange among Korean, Chinese, and Japanese painters during the eighteenth century as seen in *Gashi kaiyo* (畫史會要), which was published in 1753 by Ōoka Shunboku (大岡春卜), a painter of the Japanese Kano school. More specifically, this study focuses on the characteristics and styles of Chinese paintings. *Gashi kaiyo* is a six-volume series of woodblock prints of the representative paintings of Korea, China, and Japan. Volumes 1 and 2 show the historical unfolding of Chinese paintings in a chronological order. Volumes 3-6 show the paintings of the Muromachi, Momoyama, and Edo periods of Japan by style and school.

As part of his efforts to aid the reader's understanding of Chinese classics and painting styles, Shunboku inserted narrative figure paintings and annotated portraits into Volumes 1 and 2 of *Gashi kaiyo*. He also included paintings of landscapes, birds-and-flowers, and the Four Gentlemen, revealing his interest in-or was it envy of-the Chinese paintings of learned scholars. If figural images were the central concern of the Kano school that emphasized the detail of description and simulation, the poetry-inspired paintings, landscapes, birds-and-flowers, and the Four Gentlemen were subjects of interest to the intellectuals of the Edo period.

* Invited Professor, Ewha Womans University

However, it remains uncertain by which standard or criteria Shunboku selected the Chinese paintings to be included in his volumes. He neglected the better-known major works of the artists that he chose and also made mistakes in identifying the subject matters of some of the included paintings. By including works by Choi Buk and Lee Seong-lin, two of the royal painters who were included in the delegation for Korea's Mujinsahang (戊辰使行, 1748 Diplomatic Mission to Edo), in the section of Ming and Qing paintings, he also suggested that the Korean paintings of the Joseon period were mere extensions of Chinese culture.

Nonetheless, *Gashi kaiyo* exerted lasting influences on the subsequent evolution of paintings in Japan. The series provided the standard samples of Korean paintings to the Osaka-based Kano school, which included Kimura Kenkado (木村兼葭堂), in the eighteenth century, and also became the cornerstone for other similar publications of paintings afterward. The limited number of Joseon paintings that the series introduced also prompted Okisama Asaoka to include a section dedicated to Joseon paintings in his *Kogabigo* (*The Revised Reference of Old Paintings*) in the nineteenth century. Thus, *Gashi kaiyo* not only reveals Shunboku's personal favorites and tastes in paintings, but also provides a glimpse into the distribution of Chinese paintings and related knowledge in Osaka in the eighteenth century.