

# 중국 수묵화가 傅抱石(1904-1965)의 산수화 연구

이희정\*

- I. 머리말
- II. 傅抱石의 예술 사상과 산수화의 변천
- III. 맺음말

## I. 머리말

傅抱石(1904-1965)은 중국의 대표적인 근대 수묵화가이자 미술사가이다. 그는 20세기 중국 회화사에서 예술적 기량이 탁월하고 자신만의 독특한 화법을 구사한 화가로 평가받고 있다.<sup>1</sup> 또한 중국회화에 관한 다수의 저서와 논고를 집필하여 미술사가로서의 입지도 공고하다.<sup>2</sup>

\* 홍익대학교

\*\* 본 논문은 필자의 박사논문인 *Exploring Visual Modernity and National Identity in Twentieth-Century China: Fu Baoshi's Self-awareness and Critical Response during the Sino-Japanese War(1937-1945)*. PhD thesis(The University of Manchester, 2015) 중 IV장을 보완하여 정리한 것이다.

<sup>1</sup> Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth Century China* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), pp. 21-22; Julia F. Andrews and Kuiyi Shen, *The Art of Modern China* (Berkeley: University of California Press, 2012), p. 124.

<sup>2</sup> 傅抱石의 저서와 논고에 관해서는 葉宗稿 編, 『傅抱石美術文集』(上海古籍出版社, 2003) 참조.

傅抱石에 대한 연구는 중국, 일본 및 영미권에서 활발히 진행되어온 바 있다. 그러나 傅抱石에 관한 다수의 선행 연구 논문들은 주로 전기적 생애 및 작품세계에 대한 포괄적인 고찰에 머물렀다.<sup>3</sup> 국내에서는 중국 근대수묵화에 대한 연구가 진행되어 왔음에도 불구하고 傅抱石의 예술과 사상의 고찰에 대한 학술적 연구는 미흡한 실정이라 할 수 있다.<sup>4</sup>

傅抱石의 산수화는 격변하는 20세기 중국 수묵산수화의 담론과 그 변천을 대변한다. 傅抱石이 살았던 시기는 1911년 청조가 멸망하고 중화민국 임시 정부가 수립되는 등 격동의 시대였다. 이 시기에 봉건적인 중국 문화에 대한 비판과 현실에 대한 반성을 통해 전통문화에 대한 비판이 일어났다. 이에 중국화단은 서구회화와 중국회화의 융합을 주장한 개량화파와 전통성을 주창하는 전통화파가 열띤 담론을 펼쳤다. 傅抱石은 전통화파에 속하였으며 중국회화의 전통과 혁신의 중요성을 함께 주장하였다. 이러한 관점은 중일 전쟁 시기 사천지방의 풍경을 담은 그의 산수화에서 명확히 드러난다.

傅抱石의 이러한 예술적인 각성과 그의 작품에의 적용은 1949년 중화인민공화국의 성립을 계기로 다시 한 번 변화한다. 이 당시 그는 전통화법을 포기해야하는 위기에 처하자 급변하던 정치적 상황아래 이념적인 내용을 산수화에 표현하였다. 이를 위해 傅抱石은 중국 산수화의 사생 정신을 충실히 추구하여 중국의 名山大捷의 다양하고 화려한 면모와 사회주의 경제 건설로 인한 조국의 새롭게 변화된 모습을 화폭에 담아내었다.

본 논문은 20세기 중국의 급변하는 시대상황 속에서 傅抱石 산수화의 변천과정과 그의 예술사상이 작품 속에 어떻게 구현되었는지를 살펴보고자 한다. 본 논문에서는 傅抱石의 산수화를 집중적으로 살펴보면서 그의 예술과 사상을 그가 쓴 논고 「중화민국의 국화 역사에 관한 관찰(民國以來國畫之史的觀察)」(1937), 「임오년 중경 전시의 서문(壬午重慶畫展自序)」(1942), 「중국회화의 문제를 처음으로 논하다(初論中國繪畫問題)」(1951), 『산수화의 원리(寫山要法)』(1957), 「사

<sup>3</sup> 傅抱石의 연구는 沈左堯, 『傅抱石的青少年時代』(上海書畫出版社, 2009); 葉宗稿, 『傅抱石年譜』(上海古籍出版社, 2004); 陸衡 編, 『傅抱石大典』(古吳軒出版社, 2004); 林木, 『傅抱石評傳』(上海書畫出版社, 2009); 陳傳席, 『傅抱石』(河北教育出版社, 2000); 張國英, 『傅抱石研究』(臺灣國立大學, 1990); 萬新華, 『研究傅抱石藝術』(江西美術出版社, 2009); Siu Fun-Kee, *The Conventional and the Individual in Fu Baoshi's (1904-1965) Painting* PhD thesis (University of Hong Kong, 2004) 등이 있으며 傅抱石의 대표적인 전시 도록은 Anita Chung, *Chinese Art in an Age of Revolution: Fu Baoshi (1904-1965). Exhibition Catalogue* (The Cleveland Museum of Art and Yale University Press, 2011) 등이 있다.

<sup>4</sup> 국내 傅抱石에 관한 학술논문은 장정란, 「李惟台와 傅抱石의 美人圖 比較研究-1930-40년대를 중심으로-」, 『동악미술사학』4(2003) pp. 153-169; 필자의 논문, 「부포석(傅抱石)의 근대일본체험과 중국전통의 재발견」, 『한국근현대미술사학』31(2016), pp. 175-206이 있다.

상이 변했으니 필묵도 변화해야 한다(思想變了, 筆墨就不能不變), 「중국의 인물화와 산수화(中國的人物畫和山水畫)」(1961)등을 중심으로 분석한다. 본 논문은 傅抱石의 산수화의 변천과정을 1925년부터 1935년까지를 ‘예술과 사상 태동의 시기’로, 1936년부터 1948년까지를 ‘회화관과 화풍 정립의 시기’로, 1949년부터 1965까지를 ‘정치이념의 수용과 소재 다양화의 시기’로 나누어 검토하고자 한다.

## II. 傅抱石의 예술 사상과 산수화의 변천

傅抱石의 유소년기와 청년기의 예술 사상에 큰 영향을 미친 사건은 일본 유학이었다. 이 시기에 그는 동서양 미술을 접하며 예술적 시야를 넓혔고 중국화의 전통을 재발견하였다. 중일전쟁 시기에 傅抱石은 중국화 전통기법의 한계에 대해 자각하였으며 사천 산수화를 통하여 그만의 독특한 준법을 확립하였다. 중화인민공화국이 건국되자 그는 그의 예술과 사상에 이념을 접목시켰다. 동유럽 탐방을 통해 서양의 새로운 자연과 풍물을 접할 수 있었고 그때의 경험은 작품의 소재를 더욱 다양화시키는 계기가 되었다. 귀국 후 傅抱石은 중국 공산당의 사회적 사실주의의 요구에 적응하여 왕성한 작품 활동과 아울러 新金陵畫派를 이끌었고 20세기 중국 수묵화의 발전에 큰 공헌을 하였다. 본 장에서는 傅抱石의 예술 사상과 산수화의 변천 과정에 대해서 세 시기로 구분하여 분석한다.

### 1. 1925-1935: 예술과 사상의 태동<sup>5</sup>

傅抱石은 江西省 南昌市에서 長生이라는 이름으로 태어나 가난한 가정에서 자랐다. 雅號 ‘抱石’은 그가 흠모하던 초나라 시인 屈原(기원전 340 기원전 278)과 명말 청초 화가 石濤(1604-1707)에서 연유한 것이다.<sup>6</sup> 傅抱石의 작품 중 가장 오래된 것으로 추정되는 작품으로는 1925년에 그려진 4개의 산수화가 있다(도 1). 그 중 〈策杖携琴〉의 傅抱石의 제시를 보면 다음과 같다.

<sup>5</sup> 유소년기의 산수화는 필자의 논문인 「부포석(傅抱石)의 근대일본체험과 중국 전통의 재발견」에서 이미 논의된 바 있다. pp. 178-182.

<sup>6</sup> 유소년기의 傅抱石의 생애 및 활동에 관해서는 沈左堯, 『傅抱石의 青少年時代』(上海書畫出版社, 2009); 위의 논문, pp. 178-182 참조.



도 1 傅抱石, 〈竹下騎驢〉, 〈策杖携琴〉, 〈秋林水閣〉, 〈鬆崖對飲〉, 1925년, 지본수묵담채, 133.6×32cm, 南京博物院(南京博物院, 『傅抱石中國畫』, 榮寶齋出版社, 2006, 도 1-도 4)

倪瓚(1301 1374)이 말하기를: 당신의 하찮은 신하는 이른바 그림은 단지 붓을 따라 자유롭게 그리며, 형상을 쫓지 않고, 가슴 속 일기(逸氣)를 그리는 것이라고 일컫는다. 그림을 평가하는 자들은 神, 妙, 能, 逸의 등급으로 평가한다. 이러한 측면에서 [8세기 비평가] 朱景玄은 독특한 관점이 있었을까? 乙丑年 中元에 振淸 선생의 조언을 구한다. 抱石齋 주인.<sup>7</sup>

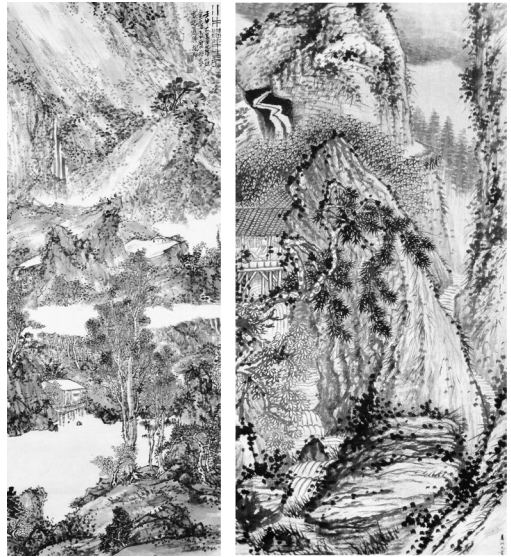
제시를 보면 〈策杖携琴〉은 간결한 구도와 渴筆의 필치를 특징으로 한 14세기 문인 화가 倪瓚의 화풍을 참고했음을 알 수 있다. 傅抱石은 이 제시에서 倪瓚이 주장한 문인화의 주요 특징, 즉 그림은 意景의 주관적 표현이 그 목적이며 형상을 그대로 재현하는 것이 아니라는 견해를 인

<sup>7</sup> “倪迂曰: 樸之所謂畫者, 不過隨筆草草, 不求形似, 聊寫胸中之逸氣耳. 品畫者恒以神, 妙, 能, 逸 衡之. 朱景玄有獨見乎○乙丑 中元, 振淸先生晦政, 伏希正謬. 抱石齋主人.”(○는 관독이 어려운 글자이다.)

용하고 있다.

傅抱石은 雅號에서 알 수 있듯이 어렸을 적부터 石濤에게 깊은 관심을 보였고 존경하였다. 이러한 傅抱石의 石濤에 대한 관심은 1932년에 그린 〈水木清華之居〉에서 나타난다. 이 그림을 1925년 작품들과 비교해보면, 빛과 거리감의 효과를 숙련되게 표현했다는 것을 알 수 있다(도 1, 2). 이 작품의 상단부에서 보이는 산세의 표현이 대각선 구도로 이루고 있는 점에서도 石濤 그림의 구도와 유사하다(도 2, 3). 이러한 대각선 구도를 표현함으로써 산세의 동세감이 드러나고 있다. 특히 傅抱石의 작품에는 石濤의 작품보다 여백을 사용하여 원근감을 강조하며 石濤의 분방하고 힘 있는 점들을 적용하여 생동감을 더하고 있다.

1932년 傅抱石은 그의 예술생애에 큰 영향을 주는 전환점을 맞는다. 당대의 화가 徐悲鴻의 도움으로 傅抱石은 일본으로 유학을 가게 된다. 그의 일본 유학은 江西省 정부로부터 중국 景德鎮 도자기 산업 발전을 위해 일본 공예와 도자 문양에 관한 연구를 수행하라는 취지로 이루어졌다.<sup>8</sup> 傅抱石은 일본 공예에 대한 조사를 마친 후, 1934년 東京帝國美術學校(현재 무사시노 미술대학) 석사과정에 입학하였다. 그는 중국미술사학자인 金原省吾(1888-1958)의 지도 아래 石濤, 東晉時代의 화가 顧愷之와 唐宋의 회화를 중심으로 한 중국미술사 연구를 수행하였다.<sup>9</sup> 이러한 수학을 통하여 傅抱石은 중국화의 전통을 재발견하게 되었고 1935년 東京에서의 개인전 작품



(左)도 2 傅抱石, 〈水木清華之居〉, 1932년, 지본수묵, 135.5×54cm, 武蔵野美術大学 美術館·図書館 (松濤美術館, 『20世紀中國畫壇の巨匠 傅抱石: 中國美術交流のかけ橋』, 読売新聞社, 1999, 도 1)

(右)도 3 石濤, 〈山水畫〉부분, 제작년도 미상, 지본수묵, 102.5×42.4cm, 上海博物館(劉建平 編, 『石濤書畫全集』下卷, 天津人民美術出版社, 2005, 도 312)

<sup>8</sup> 傅抱石의 일본 공예 연구와 일본 미술계의 발전 및 현황에 대한 관찰과 반응에 관해서는 필자의 논문(2016), pp. 182-185 참조.

<sup>9</sup> 일본에서의 중국회화 연구를 통한 중국 전통의 재인식에 관해서는 위의 논문, pp. 185-199 참조.

들을 통해 중국화가로서의 정체성을 표현하였으며 일본 미술계의 주목을 끌었다.<sup>10</sup> 이 전시에 대하여 당시 東京帝國美術學校 총장이었던 正木直彦(1862-1940)는 傅抱石의 개인전을 본 감상을 1935년 5월 13일 그의 일기에 다음과 같이 기록하고 있다.

오전 11시에 松坂屋 백화점에서 열린 傅抱石의 書藝, 繪畫, 篆刻 개인전을 보러갔다. 고대 篆書體로 쓰인 그의 서예 작품들은 모두 훌륭했다. 원대의 吳鎮과 王蒙의 화풍을 따른 회화 작품들도 좋았고 上海畫派 화풍의 작품 〈疎(疏)穢〉도 전시되었다.<sup>11</sup>

正木直彦가 언급했듯이, 東京 개인전에는 元 4대화가와 동 시대 선배 화가 齊白石을 아우르는 다양한 작품들이 전시되었다. 그 중 1933년에 〈秋壑鳴泉〉의 제시를 보면 傅抱石이 元代 화가 王蒙(1308-1388)의 작품을 방작했다고 언급한다(도 4, 5). 傅抱石의 〈秋壑鳴泉〉을 보면 王蒙의 작품에서 보이는 구도와 굽이치는 필선, 다양한 필법, 뾰족하게 들어선 묘사가 그대로 반영되고 있음을 알 수 있다. 王蒙의 작품은 1928년 東京帝室博物館(현재 東京國立博物館)에서 《唐宋元明名畫展》에 출품되어 전시되었다.<sup>12</sup> 이 전시는 해외에서 개최된 첫 주요 대규모 중국미술 전시 중의 하나였다.<sup>13</sup> 그가 이렇게 중국 역대 대가의 화풍을 방작한 것은 중국화가로서 자신의 문화적 정체성을 일본화단에 드러내려는 의도였다고 볼 수 있다.

傅抱石은 濃墨의 밀도 있는 운용과 간결하면서도 힘 있는 필치를 구사하는 齊白石의 화풍도 1934년 작 〈水邊林下圖〉에서 시도하였다(도 6, 7). 〈水邊林下圖〉 또한 東京 개인전에 출품되었고 그는 齊白石에 대해 다음과 같이 언급했다.

齊白石의 그림은 최근 몇 년 동안 중국 북방지역 사람들에게 의해 높이 평가되었다……齊白石은 더욱 다르며, 그의 구도 중 일부는 확실히 사람들의 눈길을 끈다. 그러나 吳昌碩과 齊白石이 살

<sup>10</sup> 당대 저명한 일본화가 橫山大觀(1868-1958), 소설가이자 비평가 佐藤春夫, 서예가 中村不折(1866-1943), 전각가 河井荃廬(1871-1945) 등이 傅抱石의 東京 개인전을 방문했다. 陸衡, 앞의 책, p. 41.

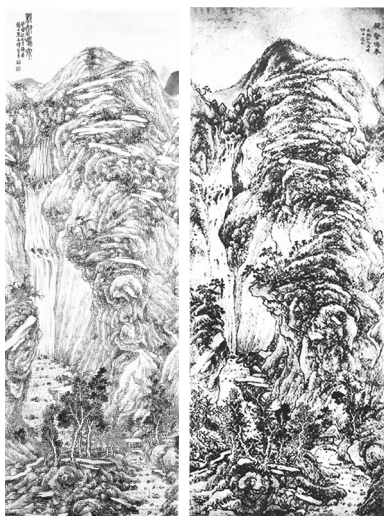
<sup>11</sup> “五月十三日 午前十一時松坂屋に行きて傅抱石の書畫篆石の個展を見る 書は古文篆隸皆妙 畫は梅道人 黃鶴山樵をねらひたるものによい着物あり又海派のうと疎穢なる畫を陳列したり。” 正木千冬, 『十三松堂日記』第3卷(中央公論美術出版, 1966), p. 1230.

<sup>12</sup> 『唐宋元明畫大觀』(臺北: 成文出版社有限公司, 1976); Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National Style Painting in Modern China* (Honolulu: Association for Asian Studies and University of Hawaii press, 2006), p. 117 참조.

<sup>13</sup> Aida Yuen Wong, 위의 책, p. 117.

있던 때는 바로 중국이 매우 혼란했을 때였고, 그 당시 문화의 방향은 이미 거대한 동요를 겪었으며 점차 변화하고 있었다. 사람들 마음의 불안정이 이러한 종류의 화풍을 낳았고, 이는 자연스럽게 필연적인 결과이다.<sup>14</sup>

傅抱石은 齊白石의 대담하고 자유로운 필치의 화풍이 20세기 초 중국이 격변하던 시기에 변화에 대한 요구와 동시에 민중의 심적 불안정 반영의 결과라고 이해하였다. 그는 이러한 齊白石의 화풍을 높이 평가했고 영감을 받아 산수화를 제작했음을 알 수 있다. 1922년 일본에서 개

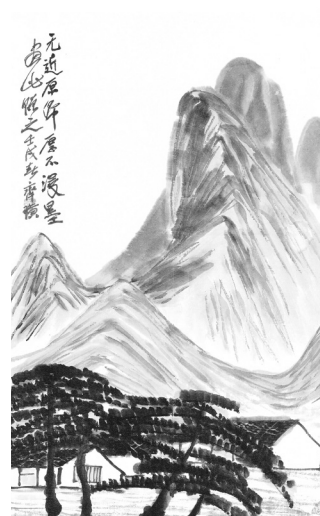


(左)도 4 傅抱石, 〈秋壑鳴泉〉, 1933년, 지본수묵, 184.2×63.5cm. 武蔵野美術大学 美術館·図書館 (松濤美術館, 『20世紀中國畫壇の巨匠 傅抱石: 中國美術交流のかけ橋』, 読売新聞社, 1999, 도 2)

(右)도 5 王蒙, 〈秋壑鳴泉〉, 제작년도 미상, 지본수묵 (이진) 개인 狄葆賢소장 (Clarissa von Spee. *Wu Hufan: A Twentieth Century Art Connoisseur in Shanghai*. Berlin: Reimer, 2008, 도 88)



(左)도 6 傅抱石, 〈水邊林下圖〉, 1934년, 지본수묵, 65.8×31.6cm, 武蔵野美術大学 美術館·図書館 (松濤美術館, 『20世紀中國畫壇の巨匠 傅抱石: 中國美術交流のかけ橋』, 読売新聞社, 1999, 도 4)



(右)도 7 齊白石, 〈背江村屋圖〉, 1922년, 지본수묵, 74.7×48cm, 京都國立博物館(京都国立博物館 編, 『中国近代絵画と日本』, 京都: 京都国立博物館, 2012, 도 91)

<sup>14</sup> “他的畫近幾年來，頗為北方部分人所推重·齊氏更不同，有些構圖，確令人神往。不過自吳昌碩，到齊白石，正是中國大動亂的時候，文化方向已受巨大搖動而漸趨轉變，人心的不安定，產生這種作風，自是必然的結果。”傅抱石, 『民國以來國畫之史的觀察』, 『文史半月刊』34(1937. 7); 葉宗稿, 앞의 책(2003), p. 140.

최된 제2회 《中日繪畫聯合展》에서 출품된 齊白石의 작품들이 큰 호응을 받았다.<sup>15</sup> 傅抱石은 당시 일본 시장에서의 齊白石의 인기를 의식했던 것으로 짐작된다.

지도 교수 金原省吾는 당시 傅抱石의 전시회를 후원하면서 1934년 6월 19일 그의 일기에서 “傅抱石의 개인전의 목표는 첫째로 비판적인 평가를 구하는 것이며, 둘째로 자신의 화풍의 방향을 결정하기 위함이다”라고 기록하고 있다.<sup>16</sup> 이처럼 傅抱石이 원 시대 화가부터 동시대화가들의 다양한 산수화 화풍을 구사한 것은 자신만의 개성적인 화풍을 찾기 위한 과정이었다고 볼 수 있다.

## 2. 1936-1948: 회화관과 화풍의 정립

1935년 귀국한 傅抱石은 南京中央大學에서 중국미술사와 중국화 개론을 강의하는 교수로 재직하게 된다. 중일전쟁의 격화로 南京中央大學이 임시수도로 지정된 重慶으로 이전함에 따라 傅抱石도 重慶으로 이주한다. 그는 중일전쟁 기간 동안 重慶 화단에서의 개인전과 다양한 예술 활동에 적극적으로 참여하면서 화가와 학자로서의 입지를 공고히 하였다.<sup>17</sup> 그는 민족주의를 고취하는 중국미술의 전통과 가치에 관한 논문과 책들을 다수 발표하면서 그만의 독자적인 화풍을 정립시키는 예술 사상적 토대를 이룰 수 있었다.

이 시기에 傅抱石은 20세기 초 陳獨秀(1879-1942)와 같은 개혁파들로부터 시작된 문인화에 대한 비판 담론에 대해 의견을 피력하였다. 이 담론은 문인화가 臨摹와 모방의 기교만을 강조하고 독자적인 창작을 중시하지 않는다는 주장을 담고 있었다.<sup>18</sup> 그는 이러한 문인화의 형식화에 관하여 구도, 運筆, 設色 등 기법의 운용에 대한 문제점을 지적하였다. 傅抱石은 문인화의 기법이 너무 견고하여 깎 수가 없는 형식이 되었다고 비판하였다. 그는 또한 천 년 동안 공식화되고 형식화된 낡은 전통만을 고수한다면 중국화는 진보할 수 없다고 주장하였다.<sup>19</sup>

傅抱石은 문인화 기법상의 문제에 더하여 중국회화의 ‘流派化’의 문제점도 다음과 같이 지적하였다.

<sup>15</sup> 뤼평, 이보연 역, 『20세기 중국 미술사』 (한길 아트, 2013), p. 105.

<sup>16</sup> “1可求批評 2可決作風之途徑.” 武蔵野美術大学美術資料図書館, 『傅抱石展: 中国美术学院学生优秀作品展览记念』 (武蔵野美術大学美術資料図書館, 1994), p. 28.

<sup>17</sup> 중일전쟁시기 重慶畫壇에서의 傅抱石의 교류 및 예술 활동에 관한 것은 필자의 박사논문 III장 참조.

<sup>18</sup> 당시 문인화 담론에 관해서는 Aida Yuen Wong, “A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, A Transcultural Narrative,” *Artibus Asiae*, vol. 60, no. 2(2000), pp. 297-326 참조.

<sup>19</sup> 葉宗稿, 앞의 책(2003), p. 139.

일본 화가들은 중국의 자연을 매우 부러워하면서 자주 중국에 와서 사생을 했다. 교토의 竹内 栖鳳(1864 1942)와 橋本關雪(1883 1945)와 같은 화가들이 그린 蘇州 산수화들은 이미 명작이 되었다. 소주에는 적지 않은 중국 화가들이 있는데, 왜 地方性和 時代性을 지닌 작품들이 없는 것인가? 이는 중국회화의 '流派化'의 문제에 기인한 것이다.<sup>20</sup>

傅抱石은 문인화의 流派化가 지역성과 시대성을 반영하는 진정한 산수화들이 부족하게 된 원인으로 보았다. 그는 중국 문인화가들이 畫派들의 계보를 좇아 역대 대가들의 화풍을 방작하는 流派化로 인해 그들만의 새로운 화풍을 창안해내지 못했다고 비판하였다.<sup>21</sup> 傅抱石은 이러한 중국문인화의 형식화와 流派化의 문제를 지적하면서 중국 전통기법의 한계를 타파하고 중국 문인화를 개혁해야 한다고 주장하였다. 이를 위해서 傅抱石은 일본 및 서양화풍의 선별적인 수용을 통해 중국 회화는 진보할 수 있고 변화에 대응할 수 있다고 보았다. 이러한 주장은 그의 다음과 같은 언급에서 확인할 수 있다.

시대는 전진하고 있는데, 중국화는 어떠한가? 西洋化도 좋고, 印度化도 좋고, 日本化도 좋다. 발전의 여지를 추구할 때, 다양한 방법으로 가도 무방하다. 그러나 오직 전통만을 따르고 순응하는 것이야말로 낙오를 초래한다.<sup>22</sup>

더 나아가 중국회화에 좀 더 활력을 불어넣기 위해서 '動'을 적용해야 한다고 주장하였다. 傅抱石은 중국 육조시대 화가 및 화론가 謝赫의 六法 중 첫째 법인 '氣韻生動'으로부터 '動'이라는 개념을 이끌어냈다. 이 '動'이라는 개념에 대해 그는 다음과 같이 설명한다.

…… 중국화는 반드시 그 자체로 '動'하게 만들어야 하고, 오직 그림이 '움직임'을 가질 때야 비로소 방법이 있게 될 것이다……중국 회화 이론의 최고이자 첫 번째 원리는 '氣韻生動'이며, 이는

<sup>20</sup> “日本畫家，又非常羨慕中國的自然，常常到中國來寫生，像京都的竹內棲鳳氏和橋本關氏，他們畫的蘇州景物，已成名作。蘇州也不少畫家，為何沒有地方性和時代性的作品？這又牽到中國畫流派化的題上去了。”葉宗稿， 앞의 책 (2003), p. 142.

<sup>21</sup> 위의 책, p. 139.

<sup>22</sup> “時代是前進的，中國畫呢？西洋化也好，印度化也好，日本化也好，在尋求出路的時候，不妨多方走走，隻有服從順應的，才是落伍。” 위의 책, p. 143.

오직 '動' 덕분에 그림은 가치가 있는 것이며, 이로써 비로소 하나의 예술작품이 되는 것이다. 王羲之가 서예를 썼을 때, 왜 그는 太湖石頭를 보지 않고 앞뜰에 있는 거위의 무리들을 관찰했을까? 吳道子가 《地獄變》을 그렸을 때 왜 장군을 초청하여 舞劍을 추게 했을까? 이 예들은 모두 예술의 진정한 요소는 오직 생명이 있는 것에 있다는 것을 증명하며, 게다가 예술의 목소리를 풍부하게 한다. 만약 예술이 생명을 가지고 있다면, 시간과 공간은 예술을 제약할 수 없다. 오늘날 漢代의 화상석을 볼 때, 나는 여전히 '움직임'이 있고 생명이 있음을 느낀다……<sup>23</sup>

傅抱石은 중국 東晉의 서예가 王羲之, 唐代 화가 吳道子가 움직이는 물체에 영감을 받은 예를 언급하면서 대상의 움직임에 포착하는 것에 대한 중요성을 피력하였다. 이러한 그의 시각은 전쟁 중 重慶에 머물렀을 때 개성적인 산수화풍을 확립한 그의 작품들에 잘 반영이 되었다. 傅抱石은 날씨의 변화가 자연 경관을 시각적으로 더욱 다채롭게 하여 화면에 생동감을 준다고 아래와 같이 주장하였다.

……산의 경치는 시간, 계절, 맑은 날씨, 비오는 날씨 등의 각종 변화에 따라 변화하며, 다른 운치들이 드러난다. 특별히 주의할 가치가 있는 것은 맑은 날씨와 비오는 날씨의 변화이다. 맑은 날에는 산이 푸르고, 강물이 맑고, 나무들이 무성하고, 구름들이 가볍고, 한눈에 다채로운 생동감이 드러난다. 비가 올 때는 또 다르다. 모든 경관들이 모호해지고, 보슬비가 내릴 때는 산의 색과 나무의 그림자가 숨기도 나타나기도 한다. 모호한 가운데 이러한 극도로 미묘한 변화들 그것 자체로 절묘한 수묵화가 된다.<sup>24</sup>

傅抱石은 산수화를 그릴 때 계절, 시간, 기상 조건도 고려할 주요 요소이며, 날씨의 변화는 자연경물을 아름답게 하며 화면의 정취를 증가시킨다고 주장하였다. 1944년에 제작된 두 점의 《萬竿

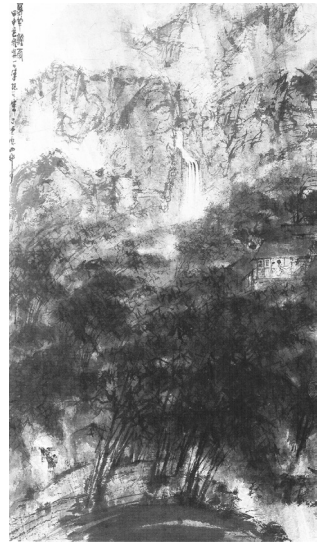
<sup>23</sup> “…中國畫必須先使它“動”，能“動”才會有辦法…中國畫學上最高的原則以“氣韻生動”為第一，因為“動”，所以才有價值，才是一件美術品。王羲之寫字，為什麼不觀太湖石頭而觀庭間的群鵝？吳道子畫《地獄變》又為什麼要請將軍舞劍？這些都證明一種藝術的真正要素乃在有生命，且豐富其聲。有了生命，時間空間都不能限制它，今日我看漢代的畫像石仍覺是動的，有生命的…” 傅抱石，「壬午重慶畫展自序」，《時事新報》，1942年10月8日，12日，20日；위의 책，p.324.

<sup>24</sup> “山景隨著時間，季節，晴，雨等各種變化而變化，有著不同的韻味。特別值得注意的是晴天和下雨的變化，晴天是山青，水明，樹重，雲輕，一覽無余，層次清晰；而下雨則不同，所有景象朦朧籠籠，雨絲中山色樹影時隱時顯，在模糊中見到極微妙的變化，本身就是絕妙的水墨畫。山谷編，《傅抱石談中國畫》（北京：中國青年出版社，2011），p.211.

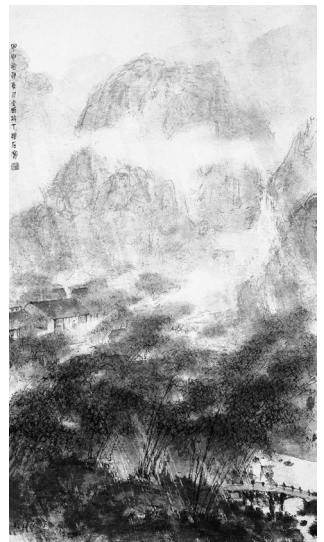
煙雨)에서 그는 비오는 풍경을 다룬 작품에 대한 창작의도를 다음과 같이 언급하였다(도 8, 9).

사천에서 살고 있었을 때, 비오는 풍경은 나로 하여금 특별한 감정을 가지게 했다. 내가 거주하는 金剛坡로부터 沙坪壩로 가는 길에 큰 대나무 숲이 있는데 보통 때는 특이할 점 없어 흥이 나지를 않아 그림을 그리고 싶지 않았다. 그러나 어느 날 길가는 도중 비를 만났는데, 산길에 큰 대나무 숲이 눈에 들어왔고, 정말 아름다운 장면이었다. 나는 비에 온몸을 적실 수밖에 없었고 숲 옆에 서서 오랜 시간동안 관찰을 했다. 내 마음은 창조적인 충동으로 충만해져 집에 도착하자마자 그 장면을 그리기 위해 붓을 들었다. 이 그림은 실제로 많은 사람들이 호평을 했던 〈萬竿煙雨〉라고 불리었던 작품이다.<sup>25</sup>

개인 소장인 〈萬竿煙雨〉과 南京博物院 소장인 〈萬竿煙雨〉에서 傅抱石은 떨어지는 빗줄기와 빗방울을 효과적으로 묘사하기 위해 다양한 기법을 실험하였다. 개인 소장인 〈萬竿煙雨〉에서는 얼은 먹물을 흥건히 적신 붓으로 마치 화면을 위에서 아래로 빠르게 휩쓸고 가는 화법을 구사하여 내리는 빗줄기를 과감하게 표현하였다(도 8). 반면에 南京博物院 소장인 〈萬竿煙雨〉에서는 내려치는 빗줄기의 순간을 담아내기 위해 먼저 화면에 백반물을 뿌린 후 먹물을 적신 붓으로 그위를 칠하는 기법을 사용하였다(도 9). 백반물이 뿌려진 부분들

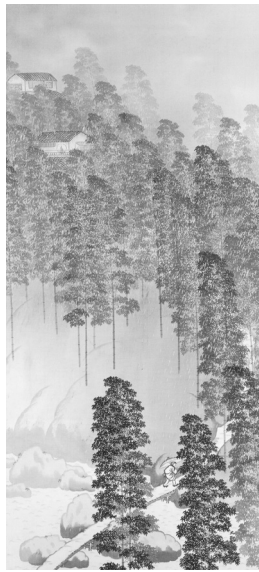


도 8 傅抱石, 〈萬竿煙雨〉, 1944년, 지본수묵담채, 105×59.8cm, 개인 소장(葉宗稿編, 『傅抱石的世界』, 義之堂文化出版事業有限公司, 2004, p. 232)



도 9 傅抱石, 〈萬竿煙雨〉, 1944년, 지본수묵담채, 110.2×62.7cm, 南京博物院(南京博物院, 『傅抱石中國畫』, 榮寶齋出版社, 2006, 도 17)

<sup>25</sup> “在四川生活時，雨景使我有特別的感受。從我住處金剛坡去沙坪壩的山路上，有一處大竹林，平時走路經過覺得平淡無趣，並不入畫，可是有一次途中遇雨，在山徑上看一大片竹林，真是美極了。我顧不得雨淋濕身，站在林旁觀察了很久很久，滿懷創作的邀請，回到家中立即動筆畫了出來，這就是很為大家贊成《萬竿煙雨》。山谷， 앞의 책, p.203.



- (左)도 10 横山大観, 〈瀟湘夜雨〉, 1912년, 지본수묵담채, 113.6×60.6cm, 東京國立博物館(後藤茂樹 編, 『現代日本美術全集 2: 黄山大權』 2, 東京: 集英社, 1972, 도 20)
- (中)도 11 横山大観, 〈竹雨〉, 1915년, 지본수묵담채, 168.1×77.5cm. 横山大観記念館(出光美術館, 『近代日本画のロマン: 小杉放菴と大観-響きあう技とところ』, 便利堂, 2009, 도 36)
- (右)도 12 横傳抱石, 〈暴風雨〉, 1944년, 지본수묵담채, 116×79.3cm. 세르누치 박물관(Cernuschi Museum)(Cernuschi Museum 홈페이지: <http://www.cernuschi.paris.fr/en/home>)

은 먹물이 스며들지 않아 마치 하얗게 빗방울이 떨어지는 것과 같은 시각적 효과를 자아낸다.<sup>26</sup>

이 작품들에서 보이는 분위기와 빛의 표현에서 당대 일본화의 화풍이 엿보인다. 이를테면, 横山大観의 1912년 작 〈瀟湘夜雨〉 및 1915년 작 〈竹雨〉와 傳抱石의 〈萬竿煙雨〉를 비교해보면 이를 확인할 수 있다(도 8, 9, 10, 11). 傳抱石의 〈萬竿煙雨〉의 비 내리는 장면의 표현에서는 당시 일본화의 특징 '朦朧體' 화풍과 유사한 점들이 보인다.<sup>27</sup> 横山大観은 필선을 생략하고 먹의 농담과 명암만으로 경치를 표현하는 반면에 傳抱石의 산수화에서는 필선의 흔적이 명확히 보인다(도 9, 11). 横山大観의 작품에서는 각각의 나무들이 거의 동일하게 반복적으로 묘사되어 장식적인 특징

<sup>26</sup> 傅二石, 「一半山川帶雨痕—談父親傅抱石畫雨」, 『名家翰墨: 傅抱石瀑泉雨景專號』 10(1990), p.68.

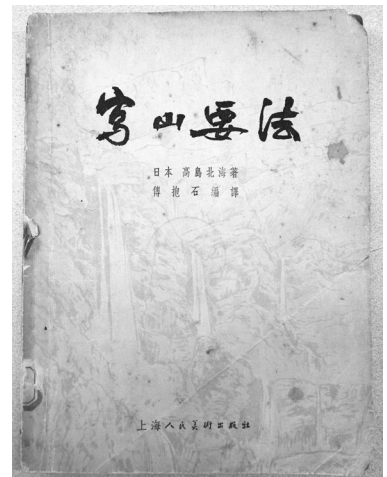
<sup>27</sup> 일본화의 '朦朧體'는 필선을 생략하고 먹과 색의 농담을 위주로 서양화의 명암과 원근법을 시도한 기법이며 몽롱하며 낭만적인 분위기를 자아내는 효과가 있다. 朦朧體 화풍에 관해서는 Victoria Weston, *Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and his Circle*(Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2004), pp.173-181 참조.

이 두드러진다(도 10, 11). 반면에 傅抱石의 작품에서는 폭풍우, 안개 낀 산, 짙고 어두운 대나무들을 표현하면서 열은 선염과 대담하고 다양한 필선들을 사용하고 있다(도 8, 9). 이러한 화법은 자연의 역동적인 동세감을 전달해주고 있다.

傅抱石은 자신만의 산수화풍을 확립하는데 있어서 서양 수채화 기법을 받아들였다고 진술하고 있다.<sup>28</sup> 서양 수채화풍의 영향은 傅抱石의 제자 曹汶(1926~?)이 傅抱石과 나는 대화의 내용에서도 확인된다.<sup>29</sup> 문헌기록에 의하면 1940년대에 영국 문화원의 주최로 영국 수채화 작품들의 복제화들이 상당수 출품되어 전시되었다는 것을 알 수 있다.<sup>30</sup>

1946년 런던에서 영국 문화원 주관으로 개최된 《중국 근대미술》 전시에서는 傅抱石의 1944년 작 〈暴風雨〉가 출품되었다(도 12). 영국 예술 잡지 『The Studio』에 실린 모리스 콜리스(Maurice Collis)가 쓴 전시 리뷰에서 傅抱石의 〈暴風雨〉는 “전통적인 화풍과 현대적인 화풍의 과도기적인 그림”으로 평가되었고 전시된 작품들 중 “찬사를 많이 받은 작품들 중의 하나였으며 서양의 관람객들에 의해 선호되었다.”라고 언급되었다.<sup>31</sup>

傅抱石은 산수화 전통기법의 한계를 지적하면서 전통적인 필묵 형식의 혁신을 주장하였고 그만의 독특한 皴法인 ‘抱石皴’을 창안해냈다. 준법에 대한 탐구는 일본 유학시기 읽었던 일본 조림학자 및 지질학자이자 화가인 다카시마 홋카이(高島北海, 1850~1931)가 쓴 『산수화의 원리(寫山要訣)』에서 영감을 얻으면서 시작되었다고 볼 수 있다(도 13).<sup>32</sup> 이 책에서 高島北海는 지질학과의 관련성을 토대로 중국 산수화의 준법들이 실제



도 13 高島北海, 傅抱石 譯, 『寫山要法』, 上海人民美術出版社, 1957.

<sup>28</sup> 傅二石, 앞의 논문, p.66.

<sup>29</sup> 曹汶, 「抱石先生二三事」, 『傅抱石先生逝世二十周年紀念集』(1985), p. 44. 曹汶은 傅抱石이 “영국 수채화 작품들로부터 배운 것들이 많다는 점과 당시 1940년대 중반 남경에 전시되었던 영국 수채화 작품들에 대해 면밀하게 관찰하고 연구하라”고 조언했음을 회상하였다.

<sup>30</sup> 이 문헌기록에 대해서는 런던 테이트 갤러리(Tate Gallery)에 보관 되어진 1940년대에 중국에서 영국 문화원의 주최로 기획된 영국 수채화 전시에 한 서신들 TCA 9712/5/2 China, Fine Arts, General Exhibitions (General Correspondence) 참조.

<sup>31</sup> Maurice Collis, “Prospects for Chinese Painting,” *Studio*, vol.132(July-December 1946), pp.73-77.

<sup>32</sup> 高島北海, 傅抱石 譯, 『寫山要法』(上海人民美術出版社, 1957).

로 다양한 산세의 형세와 질감을 잘 포착하고 있다고 평가하였다.

傅抱石은 高島北海의 책이 산수화의 준법 문제를 극복하는 방안이 될 수 있다고 보고 이 책의 서문에 다음과 같이 소개하였다.

이 책은 9년간의 일본의 지질 조사와 5년간의 유럽의 지질 조사라는 주요 임무 외에도, 아름다운 산수의 묘사를 기본으로 하여, 새로운 시각으로 중국 준법을 분석하고 있다. 이 책은 중국산수화 준법이 과학에 그 근거를 뒀으므로 그 응용의 범위가 넓혀졌다. 만약 이 책이 중국에 보급이 되면, 화가들은 무한한 양의 새로운 자료들을 가지고 작업을 하게 될 것이고, 오늘날의 편리한 교통 덕분에 중국의 경물이 화면에 표현되어지는 게 어찌 어려울 수 있겠는가?<sup>33</sup>

傅抱石은 중국 산수화의 전통 준법에 대한 高島北海의 관점을 인상 깊게 보았고, 이 책의 보급으로 중국 산수화 화가들의 사생의 능력을 향상시킬 수 있다고 믿었다. 高島北海가 준법에 지질학적 근거를 둔 것에 동의하면서 傅抱石은 산수화에 있어 준법의 사용에 관해 다음과 같은 견해를 피력하였다.

산을 묘사하는데 사용되는 준법은 산의 형세와 구조 특징들을 잘 보여줄 수 있도록 해야 한다. 준법들은 荷葉皴 또는 披麻皴에 제한될 필요가 없으며 필묵을 어떻게 사용하면 산세와 질감을 충분히 표현할 것인가를 고려해야 한다…… 준법들은 산악 구조와 돌 형태의 변화를 표현하는데 적용되어지고 山石의 지질구조와 서로 긴밀히 관련이 있다.<sup>34</sup>

傅抱石은 산수화 작업 중 사천 산수의 지질 특징을 묘사하고 준법의 예술적인 변용을 이루기 위해서 다양한 준법들을 실험하였다. 이에 대해서 傅抱石은 아래와 같이 언급한다.

내가 산을 그리는데 사용하는 준법은 몇 년 동안의 사천 산악의 사생과정 중 형성되었다. 나는 산

<sup>33</sup> “此書以在日本九載之地質調查與在歐洲五載之考察主要任務外佳山水之模寫為骨干，以新視角，從中國皴法加以解剖，是役也，山水之皴法，在科學上有其根據，在應用上擴其途徑；竊以若能普及中國，則豈畫者增無窮新資料，以今日交通便利，神州景物，又何難躍上畫本？此執筆遂譯，惟因事，僅數頁而止。高島北海，앞의 책，p.2.

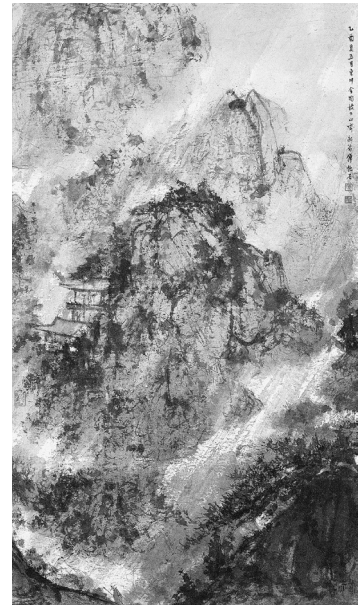
<sup>34</sup> “畫山用皴法，必須針對你所畫的外形和結構特征，不要拘泥於是用荷葉皴抑是披麻皴，而應從如何用筆墨去充分表現山的勢和面多作考慮……皴法是用以表現山巒結構，石紋變化的，它與山石的地質結構周密相關。”山谷，앞의 책，p.222.

악의 변화와 무성한 수림의 다양한 자태의 표현에 중점을 두면서 겹겹이 우뚝 솟은 산 구조의 지질학적 특징을 파악할 수 있었다……. 오직 준법이란 '먹'과 '색(染)'과 조화롭게 결합을 해야만 완벽한 화면의 효과를 이룰 수 있게 된다.<sup>35</sup>

傅抱石은 준법과 함께 중국 산수화 사생정신의 중요성도 강조하였다. 1940년대 그는 사생을 통해 사천 지방의 암석이 많고 거친 산세를 표현하기 위해 散鋒 붓의 특수성을 잘 활용하여 새롭고 표현력이 강한 기법을 창안하였다(도 14). 이렇게 창안해 낸 새롭고 변화무쌍한 붓놀림으로 산의 형상을 표현한 기법을 '抱石皴'이라고 칭하게 된 것이다.<sup>36</sup>

### 3. 1949-1965: 정치이념의 수용과 소재의 다양화

重慶에 거주하던 傅抱石은 1946년 南京으로 활동무대를 옮긴다. 그 이유는 그가 재직하였던 국립중앙대학이 전란 중 임시 이전했다가 전쟁이 끝나자 남경으로 다시 복귀했기 때문이다. 1949년 중화인민공화국 성립 이후 정치적 환경의 변화는 사회주의적 예술 이념이 강요되었고 이는 미술계에 사회주의적 사실주의가 지배하는 원인이 되었다. 당시 일반 화가들은 공산당 정부의 예술 정책의 다양한 요구에 적응하여 자신의 작업을 변경해야하는 도전에 처해 있었다. 이 중 다수의 화가들은 적응에 실패하고 창작 활동을 중지하였다. 또한 어떤 화가들은 공산당의 예술정책을 추종하여 전통 중국화를 포기하고 서양화법인 유화 등으로 전향하였다. 그러나 傅抱石은 공산당 정부의 다양한 예술적 요구를 수용하면서도 중국 산수화의 전통을 고수하였다. 아울러 다수의 논고를 통해 전통으로부터의 혁신을 강조하며 다양한 필묵의 실험과 새로운 주제를 탐색하고자 하였다.



도 14 傅抱石, 《潇潇暮雨》, 1945년, 지본수묵담채, 103.5×59.4cm, 南京博物院(南京博物院, 『傅抱石中國畫』, 榮寶齋出版社, 2006, 도 24)

<sup>35</sup> “我作畫所用皴法, 是多年在四川山岳寫生過程中逐漸形成的。我著重表現山岳的變化多姿, 林木繁茂而又可見山骨嶙峋的地質特征…皴法應與“點”, “染”結合起來, 才能取得畫面完美的效果。” 傅益搖, 『我的父親—傅抱石』(上海辭書出版社, 2006), p. 107.

<sup>36</sup> Anita Chung, 앞의 도록, p.16. 抱石皴은 傅抱石의 사후에 등장한 용어로서 抱石과 준법을 합성한 말이다.

남경대학에서 傅抱石이 강의를 하고 있던 중국회화이론, 미술사, 서예, 전각 수업들이 폐강되거나 교육과정에서 배제되기까지 하였다.<sup>37</sup> 傅抱石은 이러한 정치상황의 변화에도 불구하고 전통화법을 포기하지 않았다. 그는 사회주의적 사실주의라는 이념적인 내용을 산수화에 묘사하면서도 중국화의 전통을 계승하고자 노력하였다.

1951년 7월 19일, 傅抱石은 南京大學 師範學院 미술학과에서 「初論中國畫問題」라는 글을 발표했다.<sup>38</sup>

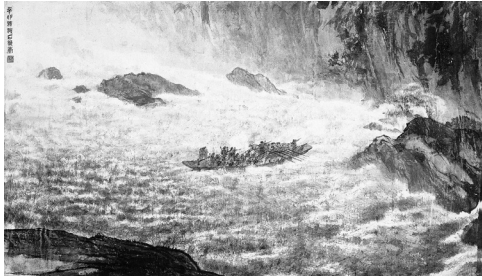
당연히 우리는 국수주의자가 아니다. 우리는 반드시 외국에게서 배워야한다. 특히 소련으로부터 배워야한다. 사회주의 리얼리즘의 예술과 문학은 중국인민과 다수의 청년 지식인들에게 정신적인 영양분을 제공한다. 우리는 앞으로 이러한 문학과 예술적인 작업들을 더욱 더 많이 번역하고 소개를 해야 한다. 다른 민족의 역사와 문화 전통을 존중하면서 더욱 자기 민족의 역사와 문화 전통을 존중해야 한다. 그렇지 않으면 진정한 애국자가 아닐 뿐만 아니라 진정한 국제주의자도 아니다. 진정한 국제주의자는 자신의 두 손이 텅텅 비게 할 수 없다. 문학과 예술분야에서 우리의 기술은 매우 부족하여 기술을 더욱 배우고 향상시켜야한다. 그러나 새로운 기술의 습득이 반드시 서양의 형식을 모방하는 것을 의미하는 것이 아니라 오히려 자기 민족형식을 발전시키고 풍부하게하기 위함에 있다.<sup>39</sup>

이 글은 中央文化研究所의 中央文化部 副院長 周揚(1908~1989)의 주장을 인용하고 있다. 傅抱石은 周揚의 주장을 옹호하고 정치 이념을 수용하면서도 중국 필묵의 전통을 계승해야 한다고 주장하였다. 이러한 그의 정치 이념의 수용은 毛澤東의 시를 접하면서 새로운 국면으로 접어든다. 1951년 작 〈強渡大渡河〉와 1953년 작 〈更喜岷山千里雪〉 두 점 모두 毛澤東의 시로부터 영감을 받아 제작되었다(도 15, 16).

<sup>37</sup> 葉宗稿, 앞의 책(2004), pp. 137-138.

<sup>38</sup> 傅抱石, 「初論中國畫問題」, 1951; 葉宗稿, 앞의 책(2003), pp. 361-367. 이 글에서 傅抱石은 周揚(1908-1989)이 발표한 “단호하게 毛澤東의 문에 방침을 관철시키다(堅決貫徹毛澤東文藝路線)”라는 강연의 내용을 인용하였다.

<sup>39</sup> “當然我們不是國粹主義者, 我們必須向外國學習, 特別是向蘇聯學習. 社會主義現實主義的文學藝術是中國人民和廣大知識青年的最有益的精神食糧, 我們僅有還要加強翻譯介紹的工作. 學習選進國家的經驗; 尊重別的民族的歷史和文化傳統, 更要尊重自己民族的歷史和文化傳統, 否者就不是真正的愛國主義者, 也不是真正的國際主義者, 是不能自己兩手空空的. 我們在文學藝術上技巧是十分不夠的, 需要學習與提高技巧. 但是學習技巧不等於模仿西洋形式, 而正是為了發展與豐富自己的民族形式.” 葉宗稿, 앞의 책(2003), p. 364.



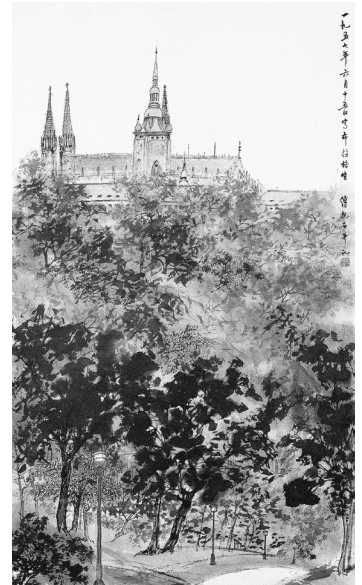
도 15 傅抱石, 〈强渡大渡河〉, 1951년, 지본수묵담채, 62×109.3cm, 南京博物院(南京博物院), 『傅抱石中國畫』, 榮寶齋出版社, 2006, 도 45)



도 16 傅抱石, 〈更喜岷山千里雪〉, 1953년, 지본수묵담채, 62.7×107.5cm, 南京博物院(南京博物院), 『傅抱石中國畫』, 榮寶齋出版社, 2006, 도 46)

〈强渡大渡河〉에서는 중국 공산당의 대장정 중 사천 지방 대도강을 가로 지르고 있는 홍군 병사들을 그렸다(도 15). 〈更喜岷山千里雪〉에서는 毛澤東의 시 「대장정」 중 “민산을 덮은 천리설 은 오직 우리를 기쁘게 하네”라는 구절에서 영감을 받아 하얀 눈이 덮인 겨울 산의 황량한 경치를 펼쳐내면서 멀어져가고 있는 일련의 군인들의 행렬을 묘사하였다(도 16). 이 작품들에는 전통 산수화의 순수한 자연 소재에서 벗어나 당시 정치적 상징인 홍군들이 등장하고 있다. 이러한 소재의 다양화는 傅抱石 산수화의 주요한 특징이 된다.

傅抱石은 동유럽 국가들과의 예술 교류 협정으로 1957년 5월부터 8월까지 동유럽 루마니아와 체코를 탐방하게 된다. 그는 이 탐방을 통해 동유럽의 새로운 자연풍물을 접하고 크게 매료되었으며 이때의 경험은 그의 후기 작품세계에 큰 영향을 미쳤다. 그 중 전경에 나무가 무성한 공원길을, 원경에 프라하 궁전을 묘사한 작품 〈프라하궁전도(布拉格宮圖)〉는 그 당시 대표적 작품 중의 하나이다(도 17). 이 그림은 먹과 색의 다채로운 농담 변화를 통해 이색적인 화면을 연출하고 있다. 체코슬로바키아 방문 후 傅抱石과 그 일행들은 루마니아의 수도 부카레스트(Bucharest)에서 중국근대화화에 대한 주제발표와 함께 중국 근대화가 齊白石의 예술을 소개하기도 하였다.<sup>40</sup>



도 17 傅抱石, 〈布拉格宮〉, 1957년, 지본수묵담채, 105.6×61.6cm, 南京博物院(南京博物院), 『傅抱石中國畫』, 榮寶齋出版社, 2006, 도 74)

<sup>40</sup> 葉宗稿, 앞의 책(2004), p.184.

傅抱石은 동유럽 탐방 중 정치적 요구에 부합하는 중국화의 새로운 주제들도 찾으려고 노력하였다. 〈海軍節艦隊比賽〉는 루마니아의 콘스탄타(Constanta)의 항구에서 해군의 날을 위한 경축 행사를 그린 작품이다(도 18). 傅抱石은 이 작품의 제발문에서 행사 참관에 대한 감흥을 다음과 같이 표현하였다.

8월 4일, 우리는 콘스탄타(Constanta)에 도착했다. 도시 곳곳에 장식적인 걸이들과 깃발들을 보면서 우리는 그날이 해군의 날이라는 것을 알았다. 오전 11시에 폭죽을 시작으로 함대 경주 시합이 시작되었다. 우리는 함대들이 가까이 올 때까지 기다렸다. 함대들은 바람처럼 재빠르고 빛처럼 신속하게 黑海에 하얀 곡선을 그렸다. 얼마나 장관인가!<sup>41</sup>

동유럽 탐방 작품은 〈布拉格宮圖〉과 〈海軍節艦隊比賽〉외에 약 50점이 남아있다. 傅抱石이 동유럽 탐방을 할 때 중국에서는 반우파투쟁(反右派運動)이 전개되고 있었고 귀국 후 그는 곧 새로운 정치 이데올로기를 배우고 교육을 받아야만 했다.<sup>42</sup> 傅抱石은 중국화가협회의 江蘇省國畫院 준비 위원회를 이끌면서 南京 화가들과 국가적인 행사를 기념하는 작품을 그렸다. 1957년 볼셰비키 혁명의 40주년 기념행사를 위해 〈이르쿠츠크공항(伊爾庫茨克機場)〉을 그렸다. 이 작품은 러시아의 이르쿠츠크(Irkutsk) 공항의 중국 항공기들과 원경의 산을 묘사하고 있다(도 19).



도 18 傅抱石, 〈海軍節艦隊比賽〉, 1957년, 지본수묵담채, 38.7×62.4cm, 南京博物院(南京博物院, 『傅抱石中國畫』, 榮寶齋出版社, 2006, 도 91)



도 19 傅抱石, 〈伊爾庫茨克機場〉, 1957년, 지본수묵담채, 59.8×102.6cm, 南京博物院(南京博物院, 『傅抱石中國畫』, 榮寶齋出版社, 2006, 도 99)

<sup>41</sup> “八月四日來游康士擔查城, 全市結彩結彩懸旗, 詢知為海軍節, 上午十一時, 紀念炮聲甫息, 艦隊比賽開始, 貽稍近, 風馳電掣, 孤在黑海中畫一白色練, 真壯觀也. 傅抱石並記.”

<sup>42</sup> 葉宗稿, 앞의 책(2004), p. 170, 186.

이국적 풍경의 동유럽 탐방은 傅抱石에게 풍부한 예술적 영감과 함께 새로운 정치적인 주제들을 탐구할 기회를 주었다. 동유럽 풍경을 다룬 傅抱石의 작품들은 1957년 10월 南京에서 개최된 《國慶節美術展覽》에 출품되었다. 『新華日報』는 「江蘇美術創作在蓬勃發展」이라는 글에서 傅抱石의 동유럽 탐방 사생 작품들을 다음과 같이 높이 평가하였다. 『新華日報』는 “중국과 체코·루마니아와의 우정을 표현”, “능숙한 기량”, “구도가 독특하고”, “관중의 주의를 이끌었다”고 언급하였다.<sup>43</sup>



도 20 傅抱石, 〈江山如此多嬌〉, 1959년, 지본수묵담채, 900×550cm, 북경인민대회당(Anita Chung, *Chinese Art in an Age of Revolution: Fu Baoshi (1904-1965)*, Exhibition Catalogue. The Cleveland Museum of Art and Yale University Press, 2011, 도 47)

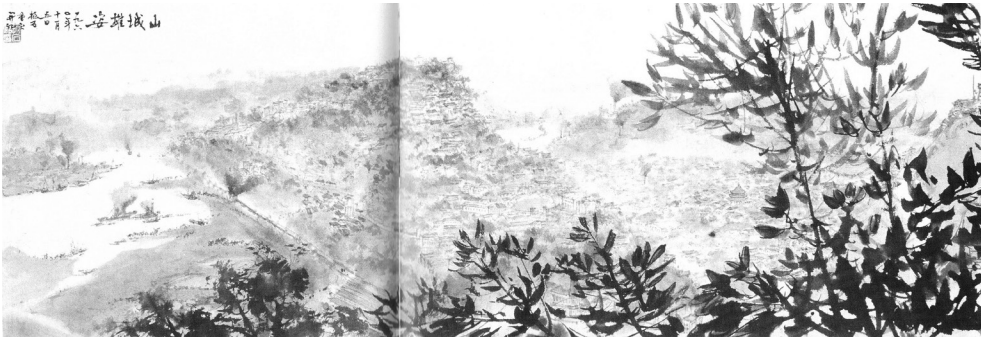
1959년 傅抱石은 이제 당시 사회주의 중화인민공화국의 대표적인 화가로서 인정받게 되었으며 정부의 요청에 의해 대작으로 알려진 〈강산은 이렇듯 아름다워라(江山如此多嬌)〉를 남기게 된다(도 20). 이 작품은 1959년에 화가 關山月(1912~2000)과 함께 북경 인민대회당 2층 연회장 입구에 걸릴 높이가 5미터 반, 폭이 9미터인 큰 폭의 산수화였다. 이 작품의 완성으로 인해 傅抱石은 화가로서의 국가적인 명성을 얻었다.

〈江山如此多嬌〉는 毛澤東의 시 〈沁園春〉에 표현된 시 구절 “강산은 이렇듯 아름다워라(江山如此多嬌)”를 도해한 것이다.<sup>44</sup> 傅抱石과 關山月은 당의 요구에 맞춰 태양, 하얀 눈이 덮인 히말라야 산, 만리장성과 황하 등 광대한 중국의 자연을 표현하는 대형 산수화를 제작하였다. 毛澤東 주석은 두 화가가 그들의 정치 임무를 훌륭히 완수한 것에 흡족하여 이 작품에 “강산은 이렇듯 아름다워라”라는 제시를 직접 써넣었다.

傅抱石은 毛澤東 주석과 당의 정치적인 지지를 공식적으로 얻으며 산수화 작업을 왕성하게 할 수 있었다. 정부의 지원으로 傅抱石은 1960년 말과 1961년 두 차례에 걸쳐 주요 사생 장정을 떠났다. 1960년 9월 江蘇省國畫院의 화가 10명과 함께 3개월, 6개성, 2만 3천리나 되는 사생 여행을 수행하였다.

<sup>43</sup> 위의 책, p. 186.

<sup>44</sup> 〈江山如此多嬌〉의 제작 과정에 관한 사항은 傅抱石, 『北京作画』, 『南京日報』 1959. 10. 10; 葉宗稿, 앞의 책(2003), pp. 478-480 참조.



도 21 傅抱石, 〈山城雄姿〉, 1960년, 지본수묵담채, 28x80cm, 南京博物院(南京博物院, 『傅抱石中國畫』, 榮寶齋出版社, 2006, 도 173)

1961년에는 關山月과 함께 동북 3성 국도 사생 여정을 수행하였으며 이 시기의 작품에서 傅抱石은 정치의식이 반영된 혁명 장소들을 묘사하였다. 이 시기에 傅抱石이 쓴 논고 「사상이 변했으니 필묵도 변해야 한다(思想變了, 筆墨就不能不變了)」에서 사상의 변화는 필묵의 변화를 가져와야 한다고 주장하며 다음과 같이 피력했다.

시대가 변했으니, [사람들의] 삶과 정서도 뒤따라 변하고 있다. 새로운 삶과 경험을 통해 기존 필묵기법의 토대 위에, 대담하게 새로운 방법과 화풍을 고안해 내어야 한다. 우리의 필묵이 힘차게 새로운 시대와 삶에 대한 사랑과 찬양을 표현할 수 있도록 해야 한다. 다시 말하면, 우리는 '변화'해야 한다.<sup>45</sup>

1960년대 산수화 작품들 중 1960년 작 〈山城雄姿〉는 1960년 가을 사생 장정 중 방문한 重慶의 풍경을 그린 것이다(도 21). 이 산수화는 1940년대 중일전쟁시기 重慶의 비 내리는 사천 산수와는 달리 빠른 사회·경제 변화를 겪고 있는 重慶의 모습을 부감법으로 묘사하고 있다. 〈山城雄姿〉는 도시의 뻣뻣하게 들어선 집, 양쯔강에 있는 배들, 공장들에서 피어나는 연기 등을 엷은 먹과 담채를 이용하여 사실적으로 표현하고 있다.

사회주의 경제 건설로 인한 도시의 변영이라는 주제 외에도 1960년대 산수화의 또 다른 특

<sup>45</sup> 而是由於時代變了, 生活, 感情也跟著變了, 通過新的生活感受, 不能不要求在原有的筆墨技法的基礎之上, 大膽地賦以新的生活, 大膽地尋找新的形式技法, 使我們的筆墨能夠有力地表達對新的時代, 新的生活的歌頌與熱愛. 換句話, 就是不能不要求“變”. 傅抱石, 「思想變了, 筆墨就不能不變了」(1961); 葉宗稿, 위의 책, p. 487.

징으로는 짙은 먹의 사용을 들 수 있다. 짙은 먹의 사용은 이전의 산수화들보다 좀 더 어둡고 엄숙하고 무거운 분위기를 자아내게 한다. 이러한 특징을 잘 보여주는 작품으로서는 1964년의 〈井岡山〉을 들 수 있다(도 22). 이 작품에서의 井岡山은 江西와 湖南지방 사이 羅霄山 산맥에 자리하고 있으며 공산당의 혁명 근거지였다. 이 작품의 제발문에 쓰여진 毛澤東의 시 〈西江月〉을 읽어보면 이 장대하고 고요한 산수가 ‘혁명’이라는 정치적 주제와 관련이 있다는 것이 드러난다.<sup>46</sup> 아래에서 위로 올라다 보이는 높고 광활한 산세의 전경에서 濃墨과 散鋒을 사용하여 나무들을 거칠고 생동감 있게 묘사하였다. 이와 같이 1960년대의 두 번에 걸친 사생 장정은 傅抱石으로 하여금 조국의 광활하고 웅장한 산수들을 체험하게 하고 창작의 새로운 국면을 열게 해주었다.



도 22 傅抱石, 〈井岡山〉, 1964년, 지본수묵담채, 81.8x49.6 cm, 南京博物院(南京博物院), 『傅抱石中國畫』, 榮寶齋出版社, 2006, 도 246)

문화대혁명(1966~1976)이 일어나기 한 해 전인 1965년에 傅抱石은 사망하였다. 살아생전에 화단으로부터 인정받고 다수의 작품을 남긴 傅抱石도 문화대혁명이라는 기존 가치의 비판으로부터 벗어날 수 없었다. 문화대혁명 기간 동안 전통 미술에 대하여 “舊思想, 舊文化, 舊風俗, 舊習慣” 네 가지 옛것에 대한 비판 운동이 일어났다. 傅抱石의 예술도 문화혁명시기에서는 이 네 가지 옛것으로 낙인찍혀 비판되었다. 급기야 그의 무덤은 홍위병에 의해 훼손되고 그의 가족들은 남경의 자택에서 쫓겨나는 불운을 겪었다.

이러한 격변에도 불구하고 傅抱石의 화업과 예술 사상은 錢鬆岩(1899~1985), 宋文治(1919~1999), 魏紫熙(1915~2002)와 亞明(1924~2002)과 같은 남경의 화가들에게 계승되었다.<sup>47</sup> 傅抱石의 ‘사상이 변했으니 필묵도 변하지 않을 수 없다’는 傅抱石의 예술정신은 그의 제자이자 화가인 錢鬆岩의 산수화에 대한 관점에 영향을 주었다. 1960년 錢鬆岩은 傅抱石과 사생 여행을 참여하면서 傅抱石의 ‘사상이 변하면 필묵도 변해야 한다’는 예술 사상에 공감했음을 피력하였다.

<sup>46</sup> 葉宗稿, 앞의 책(2004), p.286.

<sup>47</sup> Julia F. Andrews, 앞의 책, pp. 170-171.

이번 여행을 통해 산수화가 비단 조국의 산하를 표현할 때뿐 아니라, 혁명역사를 회고하고 새로운 조국의 면모를 찬양하는데도 적절하게 쓰일 수 있다는 것을 느꼈다…마르크스·레닌주의와 毛澤東 사상의 지도하에 시대의 맥박, 관중의 관점, 지역적 특색을 확실히 파악하고 또한 근면한 예술 실천을 통해 새 시대의 아름답고 위대한 산수화를 그려내는 것이다.<sup>48</sup>

傅抱石과 함께 사상여행에 참여했던 錢鬆岩을 비롯한 남경 화가들은 중국문화의 암흑기인 문화대혁명 기간 동안에도 댐이나 다리 건설과 같은 산업 발전을 모티브로 한 새로운 주제를 다룬 산수화 작품들의 제작에 참여했다.<sup>49</sup> 傅抱石은 이러한 江蘇省 화가들을 중심으로 新金陵畫派를 이끌었고 20세기 중국 수묵화의 발전에 큰 공헌을 하였다고 볼 수 있다.

### III. 맺음말

지금까지 살펴본 傅抱石은 20세기 중국 격변기에서 중국화를 고수하고 계승하기 위해 헌신한 화가이자 미술사가였다. 傅抱石의 일생과 그의 예술 활동은 20세기 급변하는 중국의 시대 상황을 그대로 반영한다. 본 논문은 傅抱石 산수화의 변천을 세 시기로 나누어 살펴보았다. 1925년부터 1935년까지는 ‘예술과 사상 태동의 시기’로, 1936년부터 1948년까지는 ‘회화관과 화풍 정립의 시기’로, 1949년부터 1965까지는 ‘정치이념의 수용과 소재 다양화의 시기’로 특징지어 고찰하였다. 傅抱石의 산수화 작품들은 중국 남창과 일본 유학시기를 통해 향상시켜온 예술적 기량이 기초가 되어 중일전쟁시기에 와서 그만의 독특한 준법인 抱石皴을 적용한 개성적인 산수화풍을 창안해 나갔다는 점을 보여준다.

1949년 중화인민공화국 성립 이후 傅抱石 산수화 작품들은 정치적인 메시지를 전달하면서도 중국 각지의 다양한 산천을 화폭에 담아냈다. 그의 예술적 시야와 기량을 넓힐 수 있었던 주요한 계기로 정부의 지원으로 수행하였던 동유럽 탐방과 국토 사생여행을 들 수 있다.

본 논문의 목적은 중국 산수화 화가 傅抱石의 작품과 예술사상을 소개하고 그가 미친 근현대 중국 근대 산수화단의 영향을 살펴보는 데 있다. 본 논문을 통하여 중국 전통 산수화가로서의 傅抱石의 일생은 세 번의 사건이 그 산수화 변천의 분기점이 되었음을 확인할 수 있었다.

<sup>48</sup> 뤼평, 앞의 책, pp. 413-314.

<sup>49</sup> Julia F. Andrews, “The Art of Revolutionary Romanticism, 1949-65.”; Anita Chung, 앞의 도록, p. 55.

첫째 일본 유학은 그의 유소년기와 청년기의 예술 사상에 큰 영향을 미쳤다. 東京 유학동안 여러 장르의 동서양 미술을 접하며 예술적 시야를 넓혔고 중국화의 전통을 재발견하였다. 東京의 개인전에서 자신의 화가로서의 정체성을 확립하였다.

두 번째 계기가 된 중일전쟁은 그로 하여금 중국화 전통기법의 한계에 대해 자각한 시기였다. 이 시기에 傅抱石은 사천 산수화를 통하여 후대에 抱石皴으로 일컬어지는 그만의 독특한 준법이 확립되어 개성적인 산수화풍을 발전시켰다.

세 번째 계기는 중화인민공화국의 성립기였으며 이를 계기로 그는 그의 예술과 사상에 이념을 접목시켰다. 동유럽 탐방을 통하여 지금까지의 중국 산수와는 전혀 다른 서양의 새로운 자연과 풍물을 접할 수 있었다. 동유럽에서의 경험은 그의 작품 소재를 더욱 다양화시키는 계기가 되었다. 귀국 후 중국 공산당의 사회적 사실주의의 요구에 잘 적응한 그는 두 번에 걸친 대대적인 사생 여행을 통하여 왕성한 작품 활동을 하였다.

중국 근대화카이자 미술 교육자인 徐悲鴻은 傅抱石의 산수화에 표현된 예술적 재능을 張大千(1899~1983)과 黃君璧(1989~1991)에 비견하였다. 중국 미학자 宗白華(1897~1986)는 傅抱石 산수화의 시적 감성을 칭찬하였으며<sup>50</sup> 중국 비평가 張安治(1911~1990)는 傅抱石의 화풍을 서양의 후기 인상주의 화풍과 대등하다고 높이 평가하였다.<sup>51</sup> 이처럼 傅抱石의 산수화는 당시 중국 화단에서 근대 수묵산수화의 새로운 지평을 열었다는 평가를 받았다.

정리하면 傅抱石의 예술과 사상은 ‘변화와 수용’이라는 두 가지 주제로서 요약할 수 있다. 그는 서양문물의 급속한 유입으로 인한 변화를 수용하여 중국 전통 필묵을 고수하였고 중화인민공화국의 성립이 가져온 정치·사회·문화방면의 변화를 수용하여 중국 산수화에 적용하였다. 산수화 작품으로 구현된 傅抱石의 예술과 사상은 江蘇省 화가들에게 계승되었고 新金陵畫派를 이끌었으며 20세기 중국 수묵화의 발전에 기여하였다. 傅抱石의 화풍과 기법은 오늘날에도 중국 화단에 주목을 받고 있으며 많은 연구가 이루어지고 있다.

\*주제어(key words)\_부포석 (傅抱石, Fu Baoshi, 1904-1965), 중국 근대화회(Modern Chinese Painting), 중국 전통산수화 (Chinese Traditional Landscape Painting), 사회주의적 사실주의(Socialist Realism), 포석준(抱石皴, Baoshi Cun)

■ 투고일 2017년 8월 25일 | 심사개시일 2017년 9월 22일 | 심사완료일 2017년 2017년 10월 24일 ■

<sup>50</sup> 山谷, 앞의 책(2011), p.202.

<sup>51</sup> 張安治, 『介紹傅抱石畫展』, 『中央日報』(1945.11.12).

## 참고문헌

### 1. 한국어 문헌

- 낭소근, 김상철 역, 『중국 근현대 미술』, 시공아트, 2005.
- 뤄핑, 이보연 역, 『20세기 중국 미술사』, 한길아트, 2013.
- 문정희, 『20세기 중국 수묵화의 발전』, 『한국근현대미술사학』 제 8집, 2000.  
, 『동아시아의 근현대미술: 모던·혼성』, 한국미술연구소, 2014.
- 이주현, 『20世紀中國畫壇의 石濤(1642-1707) 認識』, 『中國史研究』 35, 2005.  
, 『中日戰爭 시기 中國畫壇의 동향 重慶 水墨畫壇을 중심으로』, 『中國史研究』 57, 2008.
- 이희정, 『부포석(傅抱石)의 근대일본체험과 중국전통의 재발견』, 『한국근현대미술사학』 31, 2016.
- 장정란, 『李惟台와 傅抱石의 美人圖 比較研究 1930-40년대를 중심으로』, 『동악미술사학』 4호, 2003.
- 홍선표 편, 『동아시아 미술의 근대와 근대성』, 학고재, 2009.

### 2. 동양어 문헌

- 『唐宋元明畫大觀』, 臺北: 成文出版社有限公司, 1976.
- 京都国立博物館 編, 『中国近代絵画と日本』, 京都: 京都国立博物館, 2012.
- 高島北海, 傅抱石 譯, 『寫山要法』, 上海人民美術出版社, 1957.
- 紀念傅抱石先生逝世二十周年籌備 編, 『傅抱石先生逝世二十周年紀念集』, 紀念傅抱石先生逝世二十周年籌備委員會, 1985.
- 南京博物院, 『傅抱石中國畫』, 榮寶齋出版社, 2006.
- 呂澎, 『美術的故事: 從晚清到今天』, 北京大學出版社, 2010.
- 劉振鐸, 『兩萬山千裡”寫生的不滅精神 1961年與大師相處的日子』, 『黑龍江畫報』, 2009.8.
- 陸衡 編, 『傅抱石大典』, 古吳軒出版社, 2004.
- 林木, 『傅抱石評傳』, 上海書畫出版社, 2009.
- 武蔵野美術大学, 中国美術学院交換展実行委員会編集, 『傅抱石展: 中国美術学院学生優秀作品展記念』, 武蔵野美術大学 美術資料図書館, 1994.
- 傅二石, 『半山川帶雨痕 談父親傅抱石畫雨』, 『名家翰墨: 傅抱石瀑泉雨景專號』第10號, 1990.
- 傅益搖, 『我的父親 傅抱石』, 上海辭書出版社, 2006.
- 傅抱石, 『壬午重慶畫展自序』, 『時事新報』, 1942年 10月 8日, 12日, 20日.  
, 『民國以來國畫之史的觀察』, 『文史半月刊』34, 7月 1937.  
, 『山水人物技法』, 上海書店出版社, 2007.  
, 『中國的人物畫和山水畫』, 上海: 四聯出版社 1954.

- 傅抱石研究會編,『傅抱石研究論文集』,上海書畫出版社,2009.
- ,『其命惟新:傅抱石的 生』,上海書畫出版社,2009.
- 北京古宮博物院編,『近現代書畫名家作品集:傅抱石』,北京:紫禁城出版社,2006.
- 山谷編,『傅抱石談中國畫』,北京:中國青年出版社,2011.
- 松濤美術館,『20世紀中國畫壇の巨匠 傅抱石:中國美術交流のかけ橋』,読売新聞社,1999.
- 葉宗稿編,『傅抱石美術文集』,上海古籍出版社,2003.
- ,『傅抱石的世界』,羲之堂文化出版事業有限公司,2004.
- 葉宗稿,『傅抱石年譜』,上海古籍出版社,2004.
- 葉宗稿,萬新華編,『傅抱石論藝』,上海書畫出版社,2010.
- 張國英,『傅抱石研究』,臺灣國立大學,1990.
- 張安治,「介紹傅抱石畫展」,『中央日報』,1945年11月12日
- 正木千冬,『十三松堂日記』,第3卷.中央公論美術出版,1966.
- 朱萬章,『中國名畫家全集:陳師曾』,河北教育出版社,2003.
- 陳履生編,『傅抱石全集』,廣西美術出版社,2008.
- 陳傳席,『傅抱石』,河北教育出版社,2000.
- 出光美術館,『近代日本画のロマン:小杉放菴と大観(響きあう技とこころ)』,便利堂,2009.
- 沈左堯,『傅抱石的青少年時代』,上海書畫出版社,2009.

### 3. 서양어 문헌

- Andrews, Julia F. and Kuiyi Shen. "The Japanese Impact on the Republican Art World: The Construction of Chinese Art History as a Modern Field," *Twentieth Century China*, vol. 32, no. 1, November, 2006.
- , *The Art of Modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012.
- Chung, Anita. *Chinese Art in an Age of Revolution: Fu Baoshi (1904-1965)*. Exhibition Catalogue. Cleveland and New Haven: The Cleveland Museum of Art and Yale University Press, 2011.
- Collis, Maurice. "Prospects for Chinese Painting." *Studio*, vol. 132, July-December 1946.
- Lee, Hee Jung. *Exploring Visual Modernity and National Identity in Twentieth-Century China: Fu Baoshi's Self-awareness and Critical Response during the Sino-Japanese War (1937-1945)*, PhD thesis. The University of Manchester, 2015.
- Siu Fun-Kee. *The Conventional and the Individual in Fu Baoshi's (1904-1965) Painting*. PhD thesis. University of Hong Kong, 2004.
- Sullivan, Michael. *Art and Artists of Twentieth Century China*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.
- Weston, Victoria. *Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and his Circle*, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, Ann Arbor: University of Michigan, 2004.

Wong, Aida Yuen. "A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, A Transcultural Narrative". *Artibus Asiae*, vol.60, no.2, 2000.

, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National Style Painting in Modern China*. Honolulu: Association for Asian Studies and University of Hawaii press, 2006.

## 국문초록

본 논문은 20세기 동서 문화의 충돌, 전쟁, 사회주의화 등 급변하는 시대 상황의 변화에 대응하여 중국 화가 傅抱石(1904-1965)의 예술사상이 그의 산수화 작품에 어떻게 구현이 되었는지를 살펴보았다.

중국 대표적인 근대 수묵화가 傅抱石의 예술과 사상은 격변기 중국의 정치·사회·문화의 시대 상황을 반영한다. 傅抱石은 근대 중국회화사에서 예술적 기량이 뛰어난 화가일 뿐만 아니라 다수의 저서와 논고를 집필한 미술 사가이기도 하였다. 그는 전통을 기반으로 한 혁신의 중요성을 주장하며 중국화의 근대화에 크게 기여하였다. 傅抱石 산수화의 전개과정은 중국 수묵산수화의 담론과 그 변천을 대변해준다. 傅抱石은 일본 유학시기를 통해 재발견한 중국화의 전통과 혁신을 그의 예술사상으로 승화시켰다. 또한 중일전쟁 시기에 그가 창안해낸 독특한 준법인 抱石皴으로 개성적인 산수화풍을 정립하였다.

본 논문은 傅抱石 산수화의 변천을 세 시기로 나누어 살펴보았다. 1925년부터 1935년까지는 '예술과 사상 태동의 시기'로, 1936년부터 1948년까지는 '회화관과 화풍 정립의 시기'로, 1949년부터 1965까지는 '정치이념의 수용과 소재 다양화의 시기'로 특징지어 고찰하였다. 傅抱石은 남창에서 1921년 '抱石'이라는 雅號로 화가로서의 작품 활동을 시작한 이래, 일본 유학을 계기로 예술적 시야를 넓히고 중국화의 전통을 재발견하게 된다. 일본에서 돌아온 후 중일전쟁시기에는 중국화의 개혁에 관한 담론에 참여하면서 중국문인화의 형식화와 流派化의 문제를 제기하였다. 그는 또한 중국화 전통기법의 한계에 대한 자각을 통하여 일본 및 서양화풍의 선택적인 수용을 주장하였다. 傅抱石은 전통적인 필묵 형식의 혁신을 주장하며 그만의 독특한 준법인 '抱石皴'을 창안하였다. 이러한 그의 개성적인 예술과 사상은 중일전쟁시기에 사천지방의 풍경을 담은 작품들에 잘 반영되었다.

1949년 중화인민공화국 성립 이후부터 1965년 사망까지 傅抱石은 작품에 정치와 이념을 반영하면서 새로운 주제의 탐색과 다양한 산천을 묘사하였다. 1957년 동유럽 탐방과 1960년대 국토 사생여정을 통해 傅抱石은 예술적 시야와 기량을 더욱 넓힐 기회를 얻게 된다. 당시 중국 미술계는 사회주의적 사실주의가 강조되어 전통화법을 포기해야하는 위기에 처해 있었다. 이와 같은 상황 속에서 傅抱石은 중국화 전통의 계승과 사회주의적 사실주의의 요구를 동시에 부응하고자 하였다. 이러한 시도와 노력을 통해 傅抱石은 江蘇省 화가들을 중심으로 新金陵畫派를 이끌면서 20세기 중국 수묵화의 전통을 계승하고 발전시킨 화가로서 평가할 수 있다.

## A Study on the Landscape Painting of Chinese Modern Painter Fu Baoshi (1904-1965)

Lee, Hee Jung\*

This paper examines the way in which the twentieth-century Chinese painter Fu Baoshi has incorporated his ideas and thoughts on arts into landscape paintings amid the unrelenting vicissitudes of history including wars, cultural clashes between the East and the West, and the dominance of socialism.

Fu Baoshi is a representative artist of ink painting in modern China, whose artworks and thoughts reflect the age of political, social, and cultural upheavals. Not only is Fu a skillful painter of great art historical significance, but he has also published a number of books and articles as an art historian. His argument for innovation upon tradition has made huge contribution to the modernization of Chinese painting. The development of Fu's landscape painting speaks for discourses on Chinese landscape and their historical shifts in twentieth-century China. His landscape was a vehicle to elevate what he rediscovered while studying in Japan—the tradition and innovation of Chinese painting—to original thoughts on art. Fu's pursuit to originality saw the establishment of his own individual landscape style especially through the invention of *Baoshi cun*, the innovative system of brushworks that he created during the Sino-Japanese War (1937-1945).

---

\* Hongik University

This study divides the development of Fu Baoshi's landscape painting into three periods: the quickening of Fu's art and thought (1925-35); the establishment of his artistic views and styles (1936-48); and the embrace of political ideology and various pictorial subjects (1949-1965). Adopting Baoshi for his pen name, Fu began in earnest his career as a painter in Nanchang in 1921. His later studies in Japan helped expand his artistic purview, leading to a rediscovery of Chinese painting tradition. Since coming back from Japan, especially during the wartime, Fu joined in debates on the issue of reforming Chinese painting and problematized excessive formalism and sectarianism in the realm of Chinese literary painting. He also became aware of methodological limits of traditional Chinese paintings, putting forward a claim for selective acceptance of Japanese and Western pictorial modes. While advocating innovation on the conventional use of ink and brush, Fu has invented *Baoshi cun*. Such artistic and intellectual developments, marked by Fu's strong individuality, manifest themselves in an array of landscape paintings that Fu produced depicting Sichuan sceneries during the Sino-Japanese War.

Over a period spanning from the declaration of the People's Republic of China in 1949 to his death in 1965, Fu Baoshi has committed his artworks to politics and state ideologies and, at the same time, pursued to explore new pictorial subjects and to depict a wider range of mountains and streams. Fu travelled to Eastern Europe in 1957 and throughout mainland China in the early 1960s, the trips which widened his artistic scopes and skills. In those days, Chinese art circles have faced a challenge to discard traditional painting techniques from the dominating Socialist Realism. Under this circumstance, the artist aimed to recognize at once both the inheritance of Chinese painting tradition and the requirements from Socialist Realism. Also he has exerted a leadership of the New Jinling [Nanjing] school, a group of painters mostly from the Jiangsu province. These efforts by Fu Baoshi made great contribution to the persistence and advancement of the ink painting tradition in twentieth-century China.