외국학연구 제64집
2023년 6월 30일 pp. 251~280

20세기 동아시아 문인화 개념부터 국화(國畵)의 이상까지
- 일본과 중국을 중심으로

허세룡*, 김백균**
중앙대학교, 중앙대학교

Abstract

From the Concept of East Asian Literati Painting to the Ideal of National-Style Painting in the Twentieth Century: Focusing on Japan and China

Xu, Shi-long & Kim, Baik-gyun

In the 20th century, from the "The Theory of Decline of Chinese Painting" to the birth of Chinese "National-Style Painting", 'Literati Painting' has always been regarded as the core concept in the history of Chinese painting. However, 'literati painting' is not actually an art concept handed down from ancient painting theories, but a "new concept" formed in modern Japan through the interpretation of 'The Theory Of Northern And Southern Models'. But why did the Japanese concept of 'literati painting' become the standard of Chinese 'National-Style Painting'? In this paper, we first discuss the critical attitude of Japanese scholars towards 'Literati Painting' and the revival of 'Japanese Painting' during the Meiji period. To investigate the origin and development process of the concept of'Literati Painting' in Japan. Second, it discusses the viewpoints put forward by

* 주저자: 중앙대학교 대학원 예술학과, 박사과정생. / E-mail: xsl93kr@naver.com
** 교신저자: 중앙대학교 대학원 예술학과, 교수 / E-mail: baikgyun@naver.com
- DOI: http://dx.doi.org/10.15755/jfs.2023.64.251

www.kci.go.kr

the Reform School and the Traditional School of Painting around the improvement of Chinese Painting. Third, from the perspective of ‘Fine Art', it clarifies that the modern Japanese art system formed in Japan under the influence of 'Pan-Asianism' is actually a value judgment formed by comparing the visual form of Western art from the standpoint of the 'Eastern Other'.Finally, it analyzes the problems existing in Japan's modern art system. It expounds the similarity between the "consciousness of art" and the principles of 'Fine Arts' in the Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties.

Keywords: Literati Painting(文人畵), National-Style Painting(國畵), Japanese Painting(日本畵), Chinese Painting(中國畵), Pan-Asianism, Fine Arts
주제어: 문인화, 국화, 일본화, 중국화, 범(汎)아시아주의, 순수미술

Ⅰ. 들어가는 말

20세기 초 ‘중국화쇠망론(中國畵衰亡論)’에서 중국 ‘국화(國畵)’의 탄생에 이르기까지 ‘문인화(文人畵, Literati Painting)’는 중국 미술사의 핵심 개념으로 여겨져 왔다. 그런데 ‘문인화’는 실제로 고대 화론(畵論)에서 전해 내려오는 미술 개념이 아니라 근세 일본이 ‘남북종론(南北宗論)’을 해석해서 형성한 ‘신 개념’[1]이다. 중국에서 ‘문인화’라는 단어는 청나라의 추일계(鄒一桂)의 『소산화보(小山畫譜)』(1756)[2]에서 최초로 나왔다. 여기에서 언급한 ‘문인화’는 문(文)과 화(畵)의 관계를 해석할 때 사용하는 용어일 뿐이고 ‘사부화(士夫畫)’나 ‘남종화(南宗畵)’와는 큰 차이가 있다. 한편 1885년 오카쿠라 가쿠조(岡倉覺三, 1862-1913)와 어니스트 페놀로사(Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908)는 ‘일본화(日本畵)’를 홍보하기 위해 ‘문인화’의 경직된 회화 패러다임을 비평했다.[3] 그러나 1910년에 나진옥(羅振玉, 1866-1940) 등 청나라 유민(遺民)들이 ‘남종화’ 작품을 가지고 일본으로 이주하면서 일본학자들이 근세 ‘문인화’의 인식을 점차 바꿔 놓았다.(洪再新, 2010, pp. 18-22) “하쿠분도(博文堂)의 하라다 고로(原田悟郎, 1893-1980)·나진옥·나이토 고난(內藤湖南, 1866-1934) 등의 활동으로 문인화가 일본에서 대두되며 근대 일제(日帝)의 ‘동아시아(East Asia)’ 미술 개념이 간접적으로 형성되었다. 이런 식민성을 가진 미술이론은 역설적으

www.kci.go.kr

로 중화민국의 '국화' 개념에도 영향을 미쳤다."[4] 다시 말해서 근대 중국의 전통화파(傳統畵派)가 추앙하는 '문인화'라는 말이 사실은 일본에서 유래했다는 것이다.

그러나 왜 일본에서 기원한 '문인화' 개념이 중국 '국화'의 기준이 되어 널리 쓰이게 되었는가? 제2차 세계대전이 끝나면서 동아시아 학자들은 전통과 현대, 그리고 동양과 서양을 다시 생각하기 시작했지만, 여전히 막연한 인식에 그치는 경우가 많았다. 그러므로 그 당시 새로운 미술의 수용과 전통예술 개념의 재확립에 대한 인식을 위해서는 먼저 그들이 받아들인 미술 개념이 무엇인지를 이해하고, 이어서 '문인화'와 '국화'의 개념을 재검토하고 '문인화'에 대한 오해의 발생 원인을 분석해야 할 것이다. 이에 본 연구는 동양과 서양의 교차점에서 형성된 '동아시아 미술(東亞美術)'의 개념을 바탕으로, 일본 근대 미술제도 안에서의 '문인화'가 '동아시아 문화 동질화(東亞文化同質化)' 과정에서 보여준 갈등과 타협을 논술하고자 한다.

이를 위하여 본고는 먼저 메이지 시대(1868-1912) 일본학자들의 '문인화'에 대한 비평태도와 '일본화'의 부흥에 대해 논술하고 일본 '문인화' 개념이 등장한 원인과 발전 과정을 살펴보고자 한다. 나아가서 현재 중국 '국화'의 기준이 된 '문인화' 개념은 근대일본이 '동아시아 미술(東亞美術)'을 해석할 때 나타내는 우월적인 심리를 강조하기 위해 만든 개념이라는 것을 논술하고자 한다. 이 과정에서 일본학자는 중·일 양국의 인식 차이를 메우기 위해 근세 일본 '문인화'를 '남종화'의 상위의식으로 끌어올리려고 시도하였다. 둘째, 혁신파(革新派)와 전통화파(傳統畵派)가 '중국화 개량'을 둘러싸고 제기한 주장을 돌아보고, 일본 근대 미술 제도에서의 '일본화'와 '문인화' 개념이 '중국화 개량운동(中國畵改良運動)'과 중국 '국화' 등 각 방면에 미치는 영향을 살펴보고 '국화'의 본질을 분석하고자 한다. 셋째, 순수미술 관점에서 일본이 '범아시아주의(Pan-Asianism)'[5]의 영향으로 형성한 일본 근대 미술 제도는 사실은 동아시아 타자(他者)의 입장에서 서구 미술의 시각 형식을 대조해서 이루는 자기보존(self preservation)의 양태임을 밝혀보고자 한다. 즉 일본 근대 미술 제도에서 발원한 '문인화'와 '국화' 개념은 사실 위진남북조 시대의 '예술 자각'과 순수미술의 범위를 벗어나기 때문에 민족 문화의 우월성을 증명하기 위한 일종의 정치홍보로 쓰였다는 점을 드러내고자 한다. 마지막으로 동아시아에서 넓게 인정받았다는 일본 근대 미술 제도의 문제점을 분석하고, 위진남북조 시기의 '예술 자각'과 순수미술의 유사성을 논술하고자 한다.

www.kci.go.kr

Ⅱ. 일본화의 부흥과 문인화의 재해석

1. 일본화의 부흥

메이지유신 이후 일본은 탈아입구(脫亞入歐) 사상 때문에 '폐불훼석(廢佛毁釋)'[6] 운동이 일어났고, 이로 인해 일본의 전통미술은 심한 파괴를 당했다. 미국 학자 페놀로사[7]는 일본이 서양미술을 그대로 모방하면 재앙이 될 것이라고 믿었다. 그래서 페놀로사와 오카쿠라 가쿠조로 대표되는 '신파(新派)'는 일본전통 회화재료를 사용하여 서양 사실주의의 기법과 정토종(淨土宗)의 '모노노아하레(物哀)'[8] 사상을 참조해서 "화양절충(和洋折衷)"의 일본화를 창작해야한다는 의견을 냈고, 여기에서 '일본미술부흥운동(日本美術復興運動)'이 시작됐다. 신파는 문부성(文部省)을 뒷받침하여 '류치카이(龍池會)'로 대표되는 '구파(舊派)'를 비평했다.[9] 그 이후 오카쿠라 가쿠조는 도쿄미술학교를 설립하여 요코야마 다이칸(横山大觀, 1868-1958), 시모무라 칸잔(下村觀山, 1873-1930), 히시다 슌소(菱田春草, 1874-1911) 등 작가들을 육성했다. 이들은 훗날 일본화를 홍보하는 핵심인물이 됐다. 또 민족의식이 높아짐에 따라 신파의 학자들은 일본화의 우월성을 홍보하기 위해서 서구의 'Fine Arts'를 "美術"이라는 일본어 단어와 연결하여 'Fine Arts'의 개념을 재해석하였다. [10]

1883년, 일본 정부는 프랑스에서 일본화를 위주로 한 「日本美術縱覽會」를 개최했고 일본화의 영향력을 확대하려고 했다. 또 1907년에, 오카쿠라 가쿠조는 「國畵玉成會」를 설립했고, 1918년 다케우치 세이호(竹內棲鳳, 1846-1942)도 「國畵創作協會」를 발족시켰다. 정부와 민간단체의 추진으로 일본화는 사회적 인정을 받았지만, 메이지 시기에 근세 일본 '문인화' 개념은 아직 정착되지 않았다. 1882년에 페놀로사는 일본미술에 대한 연설을 한 뒤, 30년이 지난 1912년에 『Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design(東亞美術史綱)』을 출판했다. 이 책에서 페놀로사는 일본화가 사실주의보다 우수하다는 점을 강조하였지만, 문인화의 회화 패러다임을 다음과 같이 비평하였다.

> 마지막으로, 문인화(bunjinga), -즉 "문인의 그림"-이라는 명칭은 그것을 충분히 특징짓고 있지만, 비난도 받는다. 문인화는 시각에 의존하는 상상력이라기보다는 사상과 진화의 문제이다. (Fenollosa, E., 1913, p. 526)

www.kci.go.kr

페놀로사는 문인화를 음역(音譯)하여 “bunjinga”를 그대로 사용하고, ‘문인화 유파(school of bunjinga)’의 경직된 회화 패러다임 문제를 비판했다. 마찬가지로 오카쿠라 가쿠조는 중국 송(宋)나라 이후 비전문가인 사대부(士大夫)에 의해 창작된 ‘문인화’는 당송(唐宋)시기 예술의 모방에 불과하고 경직된 회화 패러다임(Convention) 미술이라고 주장했다. 이 때문인지 ‘남종화’에서 기원한 일본 근세 ‘문인화’는 페놀로사와 오카쿠라 가쿠조의 ‘일본화부흥운동’ 계획에서 제외되었다. 20세기 ‘중국화쇠망론’에서 제기된 ‘왕화(王畵)’[11]에 대한 비평과 연결해 보면 일본 신파가 중국 革新派에 미치는 영향을 알 수 있다. 좀 더 구체적으로 적시하자면 20세기 초반 중국 혁신파는 송나라의 북종(北宗) 원체화(院體畵)를 사실주의와 연결하여 구체적 묘사 위주의 원체화를 칭찬했다. 당시 페놀로사의 ‘문인화’ 관점이 중국미술계에 막 전해졌고, 혁신파 학자들은 ‘문인화’ 개념을 봉건시대 유교의 보수적인 회화로 보았다. 이 ‘문인화’ 개념을 이론적 근거로 삼고, 혁신파는 청대 ‘사왕(四王)’으로 대표되는 정통(正統) ‘문인화’가 삶과 동떨어져 있다고 비판한 것이다. 게다가 혁신파 주요 인물들의 일본 활동 경력을 보면 그들이 오카쿠라 가쿠조와 페놀로사의 관점을 계승했다는 것을 알 수 있다. 상세한 상황은 제3장에서 다시 서술할 것이다.

하지만 1910년에 나진옥(羅振玉) 등 청나라 유민들이 ‘남종화’를 일본에 가져옴에 따라 나이토 고난, 다키 세이치(瀧精一, 1873-1945), 오무라 세이가이(大村西崖, 1868-1927) 등 학자들이 ‘문인화’에 대해 다시 연구를 시작했고, 이로써 일본 문화계에서 ‘문인화’에 대한 편견이 점차 사라졌다. 이어서 중국 회화(繪畵)가 일본으로 유입된 역사를 논술하고, 일본 근세 ‘문인화’ 개념이 생긴 과정을 탐구하기로 한다.

2. 일본 근세 ‘문인화’ 개념의 형성

중국 회화가 일본으로 유입된 것은 크게 두 가지 중요한 시기가 있는데, 첫 번째는 근세 일본의 무로마치시대(室町時代, 1331-1867)이다. 이 시기 일본은 ‘궁정원체화(宮廷院體畵)’와 ‘절파(浙派)’[12] 스타일의 작품을 주로 수집했다. 그러나 한편으로는 중국 회화 주류였던 ‘남종화’는 일본에 제대로 유입되지 않았다. 이 시기 일본으로 유입된 ‘남화(南畵)’는 명나라 중기부터 문화시장과 예술품 거래가 활발해짐에 따라 ‘남종화’의 시각 형식을 모방하여 만들

www.kci.go.kr

어진 것이다. 다시 말해서 일본의 '남화'는 명청시기 대외 무역의 상품이었다. 당시 근세 일본 화가는 중국에서 유입된 회화 작품과 동기창(董其昌, 1555-1636)의 '남북종론(南北宗論)'을 참조해서 중국 고대 화가들을 분류했는데 나카야마 고요(中山高陽, 1717-1780)는 다음과 같이 이야기했다.

> '왕유파(王維派)'는 형호(荊浩), 관동(關同), 이성(李成), 범관(范寬), 이용면(李龍眠), 왕진견(王晉卿), 동북원(董北苑), 미원장(米元章) 부자, 황자구(黃子久), 왕숙명(王叔明), 매도인(梅道人), 예운림(倪雲林), 조자앙(趙子昂), 심석전(沈石田), 문정명(文徵明), 동기창 등 화가들이 있고 문인 화법(畵法)이라고 한다. '이사훈류(思訓流)'는 하규(夏珪), 조간(趙幹), 조백구(趙伯駒), 마원(馬遠), 대문진(戴文進), 오위(吳偉), 장평산(張平山)의 무리로 이들을 화사(畵師)의 풍(風)이라고도 한다. 금벽산수(金碧山水)는 이사훈부터 녹황색(綠黃色)과 금니(金泥)를 사용해서 그리는 것을 말한다. 왕유는 선염(渲染)에 정통하여, 도양(圖樣)의 결함이 있지만 '그림 밖에 의미(畵外之意)'를 함축한다. 당화(唐畵) 장점을 본 사람들은 왕유파가 화사의 필적이 아니라 '아마추어 그림(素人畵)'이라고 생각한다. (黑川修一·神谷浩 編集, 2000, p. 12)

나카야마 고요는 '남북종론'을 인용해서 문인화를 '아마추어 그림(素人畵)'으로 정의하며, '왕유파-문인화'와 '사훈파-화사화(畵師畵)'를 대립시켰다. 이후 『繪事鄙言』(1799)의 작가 구와야마 교쿠슈(桑山玉洲, 1746-1799)는 『용대집(容臺集)』(1603)의 "문인지화(文人之畫)"를 '문인화'로 각색하였다.(小林忠, 1967, pp. 27-30) 그는 '남북종론'의 영향력을 통해서 '문인화'와 '남화'의 가치를 칭찬하였다. 이에 의해서 1920년대까지 일본학자들은 '문인화'와 '화사화'가 되는 대립개념을 그대로 남겨두고 '문인화', '남종화', '남화' 등을 같은 개념으로 생각됐다.

두 번째는 신해혁명 이후 나진옥 등 청나라 유민들은 '남종화' 작품을 가지고 일본으로 이주한 시기이다. 나이토 고난과 가노 나오키(狩野直喜, 1868-1947)의 도움 덕분에 하쿠분도(博文堂)는 나진옥이 가져온 '남종화'를 간행했다. 이 학자들은 남종화 작품의 필법에 따라 '남북종론'을 해석했고, '남종화-피마준(披麻皴)-동거파(董巨派)'와 '북종화-부벽준(斧劈皴)-이곽파(李郭派)'의 이론을 만들었다. 이에 의해 오무라 세이가이, 다키 세이치 등 일본학자들이 근세 이래 '문인화' 개념에 대한 편견을 불식하고, 많은 저서를 발표한다. 대표적인 것으로 오무라 세이가이(大村西崖)의 『문인화의 부흥(文人畵の復

www.kci.go.kr

興)』(1921: 황빛나, 2016, p. 71), 다키 세이치의 『문인화개론(文人畵槪論)』(1922: 李趙雪, 2016, p. 155), 나이토 고난의 『남화소론(南畵小論)』(1921: 內藤湖南, 1997에 수록), 다나카 토요조(田中豊藏, 1881-1948)의 「남화신론(南畵新論)」(1912: 千葉慶, 2003, pp. 63-70) 등이 있다. 이 저작들은 근세 이래 중·일 양국 미술 분야에서의 인식 차이를 좁히려 시도하고, 동시에 '동아시아 미술'에 대한 해석권을 온전히 장악하려고 하였다. 이때 '일본화'와 '국화'뿐만 아니라 '문인화'도 강력한 정치적 홍보성을 갖게 됐다.[13]

3. 일본 근대 문인화의 재해석

앞에서 언급한 바와 같이 근세 일본 '문인화' 개념에서 '왕유파-문인화-남종화'와 '사훈파-화사화-북종화(北宗畵)'는 대립개념이다. 그러나 중화민국 이전에는 '남종화'와 '북종화'가 문인과 화사의 차이로 여겨진 적이 없었다. 또 동아시아 고대 화론에서 "문인지화"와 '문인화'라는 단어들은 기본적으로 중요한 미술 개념으로 논의되지 않았다. 20세기 초 일본은 메이지(明治)시대 이래 중국 회화와 일본 회화가 대립했던 상태를 바꾸기 위해서 "문인지화"를 통해 '남종화'와 '문인화'를 통합했다. 이에 대해 오무라 세이가이(大村西崖)는 다음과 같이 논술하였다.

> 동기창의 식견이 낮아서 문인화는 더 이상 문학 교양을 가진 사람의 그림(첫째 의의)이 아니라, 일종 유파 양식(둘째 의의, 즉 남종화)이라고 한다. (大村西崖, 1910, p. 211)

오무라 세이가이는 문인화를 남종화의 상위개념으로 재정의함으로써 일본과 중국의 인식 차이를 메우고, 문인화의 범주를 확대한다. 또 1921년 프랑스 미술사협회가 조직한 회의에서 다키 세이치도 「bunjingwa」라는 연설을 했다. 다키 세이치는 "문인지화"의 의미를 '남종화관(南宗畵觀)'에 더 가깝게 하기 위해 동기창(董其昌)의 「화선실수필(畫禪室隨筆)」(1603)에서 '북종 화가'와 '남북종론'에 관한 논술을 삭제하고,[14] 광의(廣義)와 협의(狹義) 두 가지 문인화 개념을 제시했다.

> 결국 문인화는 광의와 협의라는 두 가지 의미가 있다고 말 수 있다. 문인화를 광의(廣義)에서 보면 이 그림은 문인이 만든 그림이라면 모두 문인화가 될

www.kci.go.kr

> 수 있다. 협의(狹義)의 문인화는 다른 회화형식과 대립하는 유파라고 할 수 있다. 사실 송나라(宋朝) 이래 문인화는 이미 하나의 유파가 됐다. (瀧精一, 1922, p. 18)

여기에서 '동아시아 미술' 해석 방면에서 우위를 차지하기 위해서 근대일본학자들은 혼용된 '문인화', '남중화', '남화' 등 단어들을 재규정하고 있음을 알 수 있다.(리자오쉐, 2018, p. 101) 그런데 문인화의 재해석에서도 오카쿠라 가쿠조가『동양의 이상(東洋の理想)』(1903)에서 내세운 "일본은 아시아 문명의 박물관임"과 "Asia is One" 등의 주장이 영향을 미쳤다.(Okakura Kakuzo, 1903, p.1 & p.7) 또 1920년대 '대동아공영권(大東亞共榮圈)' 사상을 홍보하기 위해 오카쿠라 가쿠조가 영어로 발표한 저서가 요코야마 다이칸 등 학자들에 의해 재해석되면서 "Asia is One"[15]의「텐신(天心)」미술 신화가 형성됐다. 이 일본 학자들은 서구에 "일본을 핵심으로 하는 동아시아 미술"을 홍보하였다.(內藤湖南, 1997. pp. 544-549. 大村西崖, 1921, pp. 15-16) 이후 중국 전통화파 학자가 '문인화' 개념을 중국으로 가져왔고, 이 개념은 중국미술사(中國美術史)를 다시 형상화해서 중국 '국화'의 새로운 전범도 만들었다. 이어서 중국 국화개념의 성립상황을 보고자 한다.

Ⅲ. 20세기 초 中國畫壇의 革新과 傳統

1. 중국 국화 관념의 탄생

명나라 말기에 서양 선교사는 유화를 중국으로 가져가면서 지역 민족 특성을 가진 "중국지화(中國之畫)"라는 용어가 등장한다. 이 시기에 '중국화(中國畵)'라는 단어는 일반적으로 중·서(中西) 회화 비교에 쓰였다.[16] 근대 중국에서 '중국화'에 대한 최초의 기록은 청나라 말기 송년(松年, 1837-1906)의『頤園論畫』(1897)[17]에 나타난다. 1915년 '신문화운동(新文化運動)'이 시작되면서 "중국화가 어떻게 발전하는지"에 대한 문제는 논의의 초점이 됐다. 이로 인해 '중국화' 개념은 점차 지역적인 측면에서 문화적인 측면으로 옮겨갔다. '국고정리(國故整理)'[18] 운동의 발전에 따라 1929년 '제1회 전국미전(第一屆全國美展)'을 계기로 중국학자들은 '중국화'의 의미를 '문인화'의 범위로 좁히고,

www.kci.go.kr

일본 '문인화' 개념을 중국 국화의 기준으로 삼았다. 이후 중국미술계의 선전(宣傳)을 통해서 국화는 점차 사회 대중에게 받아들여지고 있다.

필자는 중국 '국화' 개념의 형성은 민족정신과 국가관이 미술 분야에서 명확한 입장을 부각하여, 그 정치 선전의 작용이 더욱 확대되었다고 생각한다. 다시 말해서 '국화' 개념이 제시되는 것은 근대중국학자들이 '중국중심관(中國中心觀)'이라는 인식론에서 벗어났음을 의미하는데 이에 '국화'는 다른 지역 미술과의 비교를 통해서 중국이라는 지역 내에서 형성된 회화에 불과하다. 즉 자기 나라 미술의 독특한 스타일을 강조하여 형성된 개념일 뿐이다.

2. 革新派의 '중국화쇠망론'과 중국화개량운동

1899년 무술변법(戊戌變法)의 실패로 인해 중국학자들은 문화예술로 관심을 돌려서 미술 분야에 먼저 관심을 집중하였다. 당시 중국학자들은 중국화에 다음과 같은 문제가 있다고 생각했다. 첫째는, 전통 중국화는 봉건사회에서 생겨났기 때문에 봉건사회 이데올로기의 일부분이다. 둘째는, '형사(形似)'[19]에 도달할 수 없다. 셋째는, 사회현실을 반영하기 어렵다. 그러나 자세히 생각해 보면 이 견해들은 순수예술 측면에서는 생각한 것이 아니라, 서구의 '진보사관(idea of progress)'과 '모방론(模倣論)'이 뒷받침되었기에 성립할 수 있는 것들이다. 바로 이 세 가지 이유를 통해서 '중국화쇠망론'의 내적 논리가 형성되었다. 다시 말해서 중국화 토론에서 중국학자들은 서양을 비교 대상으로 삼아서 동양 타자의 시각에서 유럽 미술을 인식할 뿐이라는 것이다. 예를 들어 아서 단토(Arthur Danto, 1924-2013)가 청(淸)나라 말기 임웅(任熊, 1823-1857) 등 화가들의 작품을 관람한 후에『네이션(Nation)』 잡지에 다음과 같은 평론을 썼다. "표면적인 유사성에도 불구하고, 이 그림들은 그들의 전통과 불연속적이다. 왜냐하면 서양의 구체적인 어휘(representational vocabularies)의 주입이 모든 중국 예술가들에게 다른 작업 방식에 대한 비전을 주었기 때문이다. 그래서 중국 화가들은 처음으로 진정한 모종의 예술적 자아의식에 근거하여 회화 작업을 하였기 때문이다."(Danto, A, 1997, p.182)

20세기 초 진독수(陳獨秀, 1879-1942), 강유위(康有爲, 1858-1927), 서비홍(徐悲鴻, 1895-1953) 등 혁신파 학자들은 일본 '신파'의 관점을 본떠서 '중국화쇠망론'을 제기했고, 이는 이후 '문인화'에 대한 폭넓은 논의를 불러일으켰다. 현재 중국미술사 학계에서 '문인화'를 비판하는 대표

www.kci.go.kr

적인 저술은 강유위의 「萬木草堂藏畫目序」(1917)[20], 서비홍의 「中國畫改良之方法」(1918)[21], 진독수의 「美術革命－－答呂澂」(1918: 陳獨秀, 1918, pp. 85-86) 등을 꼽을 수 있다. 그러나 그 세 편 문장에는 "문인화"[22]라는 단어가 전혀 출현하지 않는다. 다시 말해서 革新派의 비평대상은 '문인화'가 아니라 '근세의 그림', '왕화(王畵)', '중국화' 등을 가리키는 것으로 보아야 할 것이다. 따라서 革新派의 관점을 논술하고, 그 원인을 분석하고자 한다. 최초 동·서양 토론을 미술 영역으로 확장한 저술은 바로 강유위의 「萬木草堂藏畫目序」인데 강유위는 다음과 같이 이야기하고 있다.

> 중국은 화사(畵師)를 경멸하기 때문에 중국 근세의 회화가 쇠퇴하였다.…중국 화학(畵學)은 청나라에 이르러 이미 완전히 쇠퇴하였다. 어찌 쇠퇴하기만 했겠는가? 지금에 이르러 군(郡)과 읍(邑)에도 그림을 하는 사람이 없다. 남아 있는 2-300명의 화가는 '사왕(四王)'과 '이석(二石)'의 찌꺼기를 모방했을 뿐이다.… 이걸로 오늘날의 구미와 일본과 경쟁해서 이길 수 있겠는가? (郎紹君・水天中 編, 1999, p. 21에서 재인용)

또 1918년에 진독수는 강유위의 관점에 따라『신청년(新青年)』에 「美術革命－答呂澂」이라는 글을 발표하여 '미술혁명(美術革命)'의 주장을 내면서 다음과 같이 이야기했다.

> 중국화를 개량하려면 '왕화(王畵)'를 먼저 혁명해야 한다. 중국화를 개량하기 위해서 양화(洋畵)의 사실(寫實) 정신을 채용하지 않을 수 없기 때문이다.… 왕석곡(王石谷)의 그림은 倪·黃·文·沈(倪瓚·黃公望·文徵明·沈周)일파의 중국 '나쁜 회화(惡畵)'의 총 결과물이다.…이처럼 사회에서 맹목적으로 숭배하는 우상을 때려눕히지 않으면 사실주의의 보급과 중국화를 개량하는 데 가장 큰 걸림돌이다. (郎紹君・水天中 編, 1999, p. 26에서 재인용)

진독수는 중국화가 '모고(摹古)'에 치중하고 생활에 밀착하지 않는 문제를 사실주의로 해결하려고 하였다. 革新派의 입장에서 본다면 '사실주의'는 '중국화'를 개량하는 유일한 길인 셈이다. 「中國畫改良之方法」에서 서비홍은 "회화의 목적은 '아름답고 뛰어난 묘사(惟妙惟肖)'에 있다. '妙'는 아름다움에 속하는 것이며, '肖'는 예술에 속하는 것이다. 그러므로 사물을 그리는데 반드시 사실에 근거하여 그려내야 '肖'를 이룰 수 있는 것이다.(畫之目的, 曰'惟妙惟肖', 妙屬於美, 肖屬於藝. 故作物必須憑實寫, 乃能惟肖)"[23](郎紹君・水天中 編,

www.kci.go.kr

1999, p. 41에서 재인용)라고 말한다. 즉 '사실'의 중요성을 설명함으로써 중국화가 '형사(形似)', 즉 형식이나 외관상으로 비슷함'에 도달할 수 없는 문제점을 지적한다. 이 토론이 깊어지면서 당시 革新派의 지지자들은 중국 정통회화인 '남종화'가 '형사(形似)를 추구하지 않음(不求形似)'으로 인해 '중국화'의 쇠퇴를 초래했다고 생각했다. 이로써 '중국화쇠망론'의 논의범위가 점차 '왕화'에서 '남종화'와 문인 단체로 확장되었다.[24] 1920년 傳統畵派도 이 생각에 동조하여 '남종화'·'중국화'·'문인화'를 하나의 개념으로 동화시켰고, 이를 바탕으로 다시 '문인화'에 대한 논전이 일어나게 된다. 따라서 革新派가 생각하는 '중국화 개량'은 '사실주의'를 차용해서, '사왕(四王)'으로 대표되는 근세 중국화를 비평하는 것이다. 그러나 이에 더 주목해야 할 것은 '중국화쇠망론'에서 革新派의 관심사는 순수미술이 아니라 '문화개량'이라는 것이다. '유신변법(維新變法)'의 실패로 강유위는 정치 활동에서 문화 활동으로 전향할 수밖에 없었고, '신문화운동'의 산파역으로서 진독수의 '미술혁명'은 단지 문화개량의 필요성을 강조하기 위해서 미술 분야에서 하는 홍보 행사일 뿐이라는 비판이 따랐다. 이어서 革新派의 반대론자가 제기하는 관점에 대해 살펴본다.

3. 傳統畵派의 '문인화 가치'와 중국 國畵개념

1920년대 '국학운동(國學運動)'이 일어나면서 근대일본의 '문인화'개념이 중국에 전해졌다. 당시 '문인화 가치'를 고취하는 중국학자들은 '傳統畵派'[25]로 불렸다. 그중에서 오무라 세이가이(大村西崖)와 친분이 두터운 진사증(陳師曾, 1876-1923)은 傳統畵派의 주요 인물이었다. 1921년에 진사증은 오무라 세이가이의 『文人畵の復興』(1921)을 중국어로 번역했다. 『文人畵の復興』에서 오무라 세이가이는 일본 메이지 시대에 서양화를 선전하고 문인화를 배척한 상황에 대해 반박했다. 그의 문인화에 대한 정의는 다음과 같다.

> 문인화란 문인이 그린 그림이고, 문인사대부(文人士夫)의 그림이라고도 한다. 중국에서 문학이 있어야 사부(士夫)가 될 수 있다. 지위가 높고 많은 사람 위에 서 있는 사대부는 시부(詩賦)의 경지가 만족스럽지 않더라도 품격과 식견이 있는 사람이다. 문인화는 하나의 유파나 스타일의 명칭이 아니라 창작자의 지위에 따라 구분되는 것이다. (大村西崖, 1921, P. 45)

1922년 진사증은 오무라 세이가이의 '남종문인화관(南宗文人畵觀)'을 결합

www.kci.go.kr

하여, 『中國文人畫之硏究』(1922)를 간행했다. 이 책에서는 “문인화 가치(文人畫之價値)의 재평가”[26]라는 주장을 제시하고, 이를 통해서 “중국화는 진보적이다”[27]라는 것을 증명하고자 하였다. 또 진사증은 문인화의 기준으로 인품(人品)·학문(學問)·재정(才情)·사상이라는 나름의 기준을 제시하였다. 그의 주장은 후에 화가의 학문·사회적 책임·내면적 감정을 중시하는 ‘문인화’ 개념[28]으로 중국미술계의 인정을 받았다. 여기에 당시 중국 내부의 민족문제 갈등으로 야기된 사회 분위기가 더해지면서 진사증의 「문인화지가치(文人畫之價値)」(1922)는 ‘문인화’의 효용을 한층 더 확장하였다. 즉 표면적으로는 ‘문인화’가 민족주의 성격을 많이 드러내지 않지만, 적어도 위진남북조 시대의 ‘문(文)의 자각’ 예술관(藝術觀)[29]에서 벗어났다고 할 수 있겠다.

이 ‘문인화 가치’를 논증할 때, 傳統派는 ‘문인화가 형사를 추구하지 않음(文人畵不求形似) ’, ‘감정이입 이론(theory of empathy)’, ‘사생(寫生)의 가치’ 등 세 가지 관점에서 토론하였는데, 이어서 그 세 가지 관점을 살펴보고 그 문제점을 분석해 보고자 한다.

앞에서 말한 바와 같이 革新派는 명청(明淸)시대 중국화의 가장 큰 문제는 ‘형사를 추구하지 않음(不求形似)’이라고 생각하였다. 그러나 傳統派는 중국화가 쇠락하지 않았으며, 문인화의 사의성(寫意性)이 서양 현대미술의 표현방식과 일치한다고 보았는데, 구상(具象)에서 추상으로 변화하는 서양미술의 시각 형식을 통해서 ‘문인화는 진보적이다’라는 것을 증명하고자 하였다. 이에 대해 진사증은 서구 현대미술의 비사실주의(非寫實主義)적인 시각형식을 참고하여 다음과 같은 논리를 제시하였다.

> 요즘 인상파 화가는 반대로 행동하며, 객체를 중시하지 않았고 주관에만 전념하고 있다. 이로 인해 입체파, 미래파, 표현파가 계속하여 등장하였다. 그 사상의 전환을 본다면 형사(形似)가 예술의 핵심이 아니며, 별도로 추구하는 것이 없을 수 없다는 것을 충분히 보여주고 있다. (陳師曾, 2018, p. 218)

여기에서 傳統畵派는 서양미술의 발전과정을 통해서 고대 화론의 ‘형신(形神)’ 관계를 설명하며 ‘형(形)’와 ‘신(神)’을 양립시키고 있음을 알 수 있다. 또 진사증은 소식(蘇軾, 1037-1101)의 “형상으로 그림을 논한다면 식견은 어린이와 같다(論畫以形似, 見與兒童鄰)”라는 말을 인용해서, 고대 화론에서의 ‘형신(形神)’ 관계를 재해석하였다. 그는 예술이 ‘형사’를 벗어나야 “전체(筌蹄)를 잊고, 하늘을 날 수 있다(忘乎筌蹄, 遊於天倪之謂也)”(陳師曾, 2016, p. 14)[30]라

www.kci.go.kr

고 하였다. 그러나 소식의 "형상으로 그림을 논한다면 식견은 어린이와 같다"라는 말에서 '형'과 '신'은 대립되는 개념이 아니다. 마찬가지로 한(漢)나라 『회남자(淮南子)』에서의 '군형(君形)'[31]이라는 관점은 '형'과 '신'이 예술에서 일치함을 표현하였다. 그러므로 傳統畵派가 주장한 '형사를 추구하지 않음(不求形似)'의 '형'은 형태로서 정신을 묘사한다는 의미의 '이형사신(以形寫神)'의 '형(形)'이 아니고, 서구의 단순한 사실주의에 입각한 재현 관념의 '형(形)'도 아닌 단순한 평가에 불과했다. 다시 말해서 傳統畵派는 '형사(形似)'와 사실주의를 사진처럼 사물 외형을 기계적으로 기록하는 것으로 이해했다는 것이다. 일본의 홍법대사(弘法大師, 744-835)도 '형신(形神)' 관계에 대해 다음과 같이 이야기했다.

> 내가 그려낸 형상이 대상과 비슷하면 형상을 묘사하여 닮음(似)을 얻었다고 말하고 기묘한 것을 구할 수(妙求) 있는데 측량할 수는 없다. 시(詩)에서 '바람 속의 꽃은 고정된 그림자가 없다, 이슬 내린 대나무에는 남은 맑음이 있다.'라고 하였고, 또 '수면에 나무의 그림자가 떠다니는 것 같다, 구름 속에서 산봉우리가 사라지는 것 같다'라고 말한다. 이것이 바로 '형상이 대상과 닮았다는 것'이다. (弘法大師, 1980, p. 50)

따라서 중국의 고대 화론에서 '형사'와 '신사'는 대립하는 개념이 아니고 '형사'라는 단어가 '신사'의 의미를 충분히 드러낸다. 이 두 단어는 모두 이미지 언어의 기본 원리이다. 사실 傳統畵派의 '신사'가 중요하다고 하는 말은 이분법을 통한 '형신'에 대한 잘못된 이해일 뿐이다. 즉, '신사'를 민족 문화적 의의를 지닌 개념으로 삼고 '형사'와 대립하여 보았다는 말이다. 따라서 근대중국 문인화에서 "형사를 추구하지 않음(不求形似)"이라는 관점은 순수미술에 대한 사고가 아니고, 근대일본 문인화 개념과 포퓰리즘(populism)을 참조해서 형성된 맹목적인 정치홍보일 뿐이다.

이어서 傳統畵派의 두 번째 관점 '감정이입 이론'에 대해 살펴보기로 한다. '감정이입 이론(theory of empathy)'[32]은 20세기 초 서구 '모방론'을 대체한 미학 관점이다. 傳統畵派는 '문인화'의 창작방식이 '감정이입 이론'과 유사성을 갖는다고 인식했다. 이로 의해 주관적인 감정을 강조하는 '감정이입 이론'을 통하여 문인화의 가치를 증명하려고 하였다.[33] 진사증은 「문인화의 가치(文人畫之價值)」에서 다음과 같이 이야기했다.

www.kci.go.kr

> 이러한 소감과 이러한 정신이 있어야 다른 사람을 감동시킬 수 있고, 자신을 감동시킬 수 있다. 감정이입이란 근세의 미학자가 근세에 추론하는 중요한 개념으로 아마도 이를 말하는 것이리라! (陳師曾, 2016, p. 50)

진사증은 문인화도 작품을 통해서 외부 세계에 대한 감정을 표출하는 것이라고 생각하였다. 이를 통해서 傳統派는 문인화와 서양 근대미학의 연결점을 찾으려고 하였다. 그러나 傳統派의 '현대주의-감정이입 이론'이나 革新派의 '현실주의-모방론'과 같은 이러한 관점은 순수미술을 제대로 이해하지 못한 것이다. 사실주의와 현대주의는 외부로부터 감정을 느끼는 것이 아니라 작가의 내면을 전달하는 것이기 때문이다. 형호(荊浩, 850-911)는 "화(畵)란, 물상을 그려내는 것이다. 사물의 이미지(物象)를 헤아려 진실을 얻는다(畫者, 畫也. 度物象而取其眞.)"(荊浩, 1963, p. 3)고 말한다. 즉 진실이라는 것은 감정을 대상과 연결할 때 나타내는 반응으로 논리와 이성의 규정에서 벗어나며 감정의 움직임을 통해서 진실 세계를 느끼는 것이다. 따라서 미술은 작가가 비유와 상징 등 상상 활동을 통해 삶의 본질과 연결되면서 생겨난 공감(共情) 상태이다. 이에 대해 고개지(顧愷之, 348-409)는 다음과 같은 관점을 제시했다.

> 무릇 회화에서 사람을 그리는 것이 가장 어렵고 다음이 산수이고, 그 다음이 개와 말이다. 정자와 누각은 일정한 형태를 지니고 있는 기물(器物)이어서 그림을 그릴 때 공은 많이 들지만, 좋은 성과는 어렵지 않고, '생각을 바꾸며 기묘한 것을 얻는 것(遷想妙得)'이 필요하지 않다. (陳傳席, 2019, pp. 61-76에서 재인용)

'천상묘득'이란 심미 주체가 자신의 감정을 물상에 이입시키는 결과이다. 마찬가지로 이 '감정이입'은 사실은 작가의 감정과 특정 대상이 맞는 순간, 사물의 이미지를 통해서 세계의 본질을 이해하는 방식이다. 여기에서 위진남북조 시기의 '예술 자각'이 근대 '감정이입 이론'과 어떤 유사성을 갖고 있음을 알 수 있다. 그러나 거꾸로 말하면 傳統畵派는 순수예술의 본질을 이해할 수 없고, '감정이입 이론'으로 문인화의 가치를 증명하는 방법도 정치 선전에 속한다고 할 수 있다. 그러므로 傳統畵派의 관점은 근대 일본 미술제도에 대한 모방일 뿐이다.

다음으로 세 번째 관점인 '사생(寫生)의 가치'를 분석해 보기로 한다.

19세기 말 오카쿠라 가쿠조 등 '신파' 학자들은 화가가 화판을 들고 대

www.kci.go.kr

상을 두고 그림을 그리는 활동을 고대 화론에서 '사생'이라는 단어와 결합해서, 근대 일본 미술제도의 '사생' 개념을 형성했다. 이를 바탕으로 서구 인상파와 '사생'은 현실 생활을 묘사하는 미술 활동으로 이해됐고, 근세 일본 남화의 '사의(寫意)' 풍격이 비판을 받았다. 이로써 '사생'과 '사의'는 주관성과 객관성에 관한 상대적인 개념이 되었다. 20세기 초 일본의 '사생' 개념이 중국에 들어오면서, 革新派와 傳統派 모두 원근법과 광학 등 과학적 원리를 사용하는 '사생'을 꼭 배워야 한다고 생각했다. 그리고 傳統派는 사회 생활풍속을 그린 '사생' 활동을 문인화 창작에 도입할 것을 제안했다.(陳師曾, 2017, p. 177) 진사증은 객관적인 '사생' 훈련을 통해서만 '사의'를 추구할 수 있다고 생각하였다.[34] 이후 傳統派는 국민 교양을 높여 문인화를 보급해야 한다는 관점을 바꿔서 '사생'과 문인화를 결합하여, 사회 생활풍속을 그린 '사생'을 통하여 문인화가 대중이 쉽게 받아들일 수 있는 예술 형태가 될 수 있도록 계획하였다.(陳師曾, 2016, p. 191) 또 1929년에 '제1회 전국미전'을 계기로 傳統畵派는 일본 근대 문인화 개념을 중국 국화의 기준으로 삼았고, '사생'을 국화(國畵)의 향후 발전 방향으로 삼았다. 이로써 1930년대에서 사회 생활풍속을 반영한 '신국화(新國畵)'가 형성됐다.(齊營, 2008, p. 5)

그러나 원(元)나라 이전의 '사생'이라는 의미는 현실 사물을 객관적으로 그리는 것이 아니라 일인칭의 시각으로 내면을 표현하는 방식이었다. 방훈(方薰, 1736-1799)은 "오늘날 채소, 과일, 벌레, 물고기를 그릴 때, 작은 붓으로 대상을 자세히 묘사하는 것은 '사생'으로 부르고, 옛날 사람들이 '사생'을 하는 것은 '물상의 생동하는 생명을 그리는 것(寫物之生意)'이다.(今人畫蔬果蟲魚…細筆勾染者, 謂之寫生. …古人寫生, 卽寫是物之生意也.)"(方薰, ,2009, p. 7)라고 한다. 따라서 고대 화론에서 '사생'이라는 말은 '사의'와 대립하지 않을 뿐만 아니라 정밀화(精密畵)나 공필화(工筆畵)와도 아무런 관련이 없다. 오카쿠라 기쿠조가 제시한 근대 '사생' 개념은 일본 사회가 사실주의와 인상파를 쉽게 이해할 수 있도록 고대미술 개념을 서양미술과 연계해서 형성된 결과이다. 이로 인해 근대 '사생' 개념은 '寫物之生意'라는 의미에서 벗어난 것이다. 다시 말해서 근대 동아시아 학자들이 '사생'과 인상파를 연관시킨 원인은 인상파의 목적을 객관 세계를 묘사하는 것으로 오해했기 때문이다. 사실은 인상파와 사실주의의 목적은 작가의 감정을 통해 삶의 모습을 허구적으로 만들어서[35] 삶의 본질을 표현하는 것이다. 그러므로 傳統畵派가 서구미술 이론에 따라 제시한 여러 가지 관점은 중국 '국화'를 위해 더욱 적합한 발전 경로를 모색한 것에 불과하다. 호적(胡適, 1891-1962)은『선진명학사(先秦名學史)』에서 다음과 같이 이야기했다.

www.kci.go.kr

> 우리는 어디에서 현재 유럽미국 사상과 유기적으로 연결된 기초를 찾아 우리가 신구(新舊) 문화의 조화로운 기초 위에서 우리 자신의 과학과 철학을 세우도록 할 수 있을까? 오직 현대철학으로 중국 고대철학을 재해석하여 다시 중국 고유의 철학으로 현대철학을 해석해야 비로소 중국의 철학자와 철학연구가 사고(思考)를 하거나 연구의 새 방법과 공구를 운용하는 데 있어 이치적으로 맞고 마음도 편안해 질 것이다. (歐陽哲生 編, 1998, p. 11)

'이치적으로 맞고 마음이 편안한다(心安理得)'는 말은 한편으로 근대중국 학자들이 타자의 시각을 통해서 서양미술을 해석하여, '중심주의'라는 심리적 장벽을 극복했다는 것을 설명하는 동시에 또 한편으로는 傳統畵派가 '국화'의 가치를 시급히 증명해야 한다는 절박함을 나타낸 것으로 볼 수 있다. 즉 '문인화'를 '국화'와 서양 현대미술의 연결점으로 삼아서 중국미술의 근대화를 실현하고자 한 것이다. 그러므로 '국화' 개념은 확립할 때부터 순수예술의 논의범위에서 벗어나서 정치적 홍보 의도가 있다고 말할 수 있을 것이다. 이후 傳統畵派의 다른 구성원들은 '국화'에 대해 여러 방면에서 토론과 홍보를 했지만, 진사증이 말한 '문인화 가치'에서 크게 벗어나지 않았다.[36]

4. 20세기 중국 화단(畵壇) '문인화 논전'의 본질

앞에서 말한 바와 같이 革新派와 傳統畵派의 입장은 완전히 대립하는 것처럼 보이지만 사실 양자가 논쟁하는 것은 전혀 같은 문제가 아니다. 다시 말해서 革新派와 傳統畵派는 문인화를 둘러싼 논쟁을 벌이는 것처럼 보이지만, 구체적으로 살펴보면 혁신파의 비판 대상은 청나라 말기 유학(儒學)의 정통(正統)으로 자리 잡은 남종화였다. 석도(石濤, 1642-1707), 양주팔괴(揚州八怪) 등 지방 개성파(個性派) 문인 화가들은 비판의 범위 내에 있지 않았다. 그리고 오창석(吳昌碩, 1844-1927)의 제자인 진사증이 내세웠던 '문인화의 가치'는 바로 청대 개성파 화가들을 중심으로 형성된 문인화 계보였다. 따라서 革新派의 비판 대상은 傳統畵派의 지지 대상이 아님을 알 수 있다. 革新派와 傳統畵派가 논의하는 것은 완전히 다른 두 가지 문제였다. 다만, 당시 페놀로사가 제시한 '문인화'라는 단어는 이미 중국 문화계에서 유행하고 있었기 때문에, 革新派와 傳統畵派 모두 '문인화'라는 단어를 빌려 자신들의 견해를 설명하였을 뿐이다. 예를 들어, 서비홍은 「新國畫建立之步驟」(1947)에서 동기창, 왕석곡(王石谷, 1632-1717)과 그 지지자의 작품을 비평하였지만[37], 왕유(王維,

www.kci.go.kr

701-761), 동원(董源, ?-962), 미불(米芾, 1051-1107) 등 고대 문인 화가들의 작품은 칭찬했다. 그리고 진독수는 「美術革命－－答呂澂」에 "사회에서는 오히려 훗날 양주팔괴(揚州八怪)와 자유롭게 묘사하는 천재들을 업신여긴다.(倒是後來的揚州八怪, 還有自由描寫的天才, 社會上卻看不起他們.)"(邵琦·孫海燕, 2008, pp. 16-17에서 재인용)고 말했다. 여기에서 고대 문인 화가와 '남종화'는 革新派의 비평 대상이 아님을 잘 알 수 있다. 그러나 傳統畵派는 革新派가 제기한 질문에 대답하지 않았고, '왕화'·'중국화'·'문인화'·'남중화'를 같은 의미의 개념으로 인식하며, 문인화를 연결점으로 삼아서 문인화에 대한 논전을 전개하였다. 게다가 같은 진영(陣營)의 구성원들도 의견을 일치하지 못했다. 예를 들어 傳統派의 동광(同光)은 「國畫漫談」(1926)에서 진사증이 주장한 '문인화 가치'에 의문을 제기했다.

> '문인화의 부흥', '문인화의 가치', '문인화의 연구'라는 세 개의 말에서 '문인화는 반드시 가치가 있다'라는 잘못된 관점이 일어나기 쉬운데…그러므로 문인화라는 단어를 분석하면 '문인지화'일 뿐이고, 가치가 있는지 없는지는 다시 따져봐야 한다. (徐蔚南 編, 1926, p. 205에서 인용)

동광은 진사증의 '문인화 가치'가 문인의 사회적 책임을 강조할 뿐이고 미술과 아무 관련이 없다고 생각하였다. 따라서 필자는 20세기 중국미술계의 '문인화 논전'은 사실상 구체적인 문제점을 형성하지 못했다고 생각한다. 양측 진영의 관점은 대립적인 것이 아니라 모호성을 지니고 있기 때문이다. 또 이 논전은 처음부터 순수예술에 대한 사고에서 벗어났는데, 다시 말해서 革新派는 일본 '신파'의 관점을 인용해서 '왕화'와 근세 중국화의 형식적인 문제를 비판하였다. 이 관점은 어느 정도까지 틀리지 않았지만, 사실 革新派가 주목하는 것은 미술 문제가 아니고, '중국화쇠망론'을 근대 중국민족문화 개량운동의 한 측면으로 제시됐을 뿐이다. 마찬가지로 傳統派는 革新派의 관점을 반박할 때 근대일본 문인화의 개념을 참조해서, 중국 미술계로 하여금 문인화의 가치를 재인식하게 하고자 하였다. 그러나 傳統畵派의 진정한 목적 역시 민족의 우월성을 과시하는 것에서 벗어나지 못하였다. 따라서 傳統派와 革新派는 모두 자신의 정치적인 목적에 따라 미술 관점을 제시할 뿐이었다. 즉 겉모습에서 차이가 있지만, 양측 모두 의도가 근사한 상황을 형성했다는 말이다. 뒤집어 말하자면 革新派와 傳統派의 구분은 더 이상 중요하지 않아 보인다. 그래서 여기에서 중국화 개량 과정에서 양측 모두 참고한 근대 일본 미술

www.kci.go.kr

제도를 다시 살펴보면서 그들의 문제와 한계를 분석하는 것이 필요해 보이므로 이어서 근대 일본 미술제도의 문제점을 분석해 보고자 한다.

Ⅳ.근대일본 미술제도의 문제와 순수미술의 재인식

근대 일본의 미술제도는 이원대립적인 사고방식에 따라 만든 것으로 '진보사관'의 비교론적인 관점을 보여주고 있다. 동아시아 학자들은 일본의 선전을 통해서 그들의 이런 '진보사관'을 맹목적으로 숭배했다고 할 수 있다. 중국학자 황하청(黃河淸)은 이에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

> 인류 문명이 야만에서 문명으로, 저급에서 고급으로, 후진에서 선진으로 나아간다는 한 방향 진보 관념은 우리의 마음속에는 너무나 깊이 뿌리박혀 있어서, 우리가 이미 진보사관으로 모든 사물을 판단하는 것이 익숙해진 지경에 이르렀다. (黃河淸, 1998, p. 61)

20세기 말 서구 '진보사관'의 정당성에 대해 의문을 받으면서 포스트모더니즘에서 다원적 문화를 강조하는 '시간의 공간화' 관점이 널리 인정받고 있다.[38] 이에 대해 단토(Arthur Danto)는 '예술의 종말'을 내세웠다. 즉 철학화(哲學化)는 예술 종말의 표식이고, 다원성은 예술이 끝난 후의 존재 형태이기 때문이다. "다원성은 어떤 시각 이미지도 예술이 될 수 있다는 것을 의미한다. 역사는 이미 방향과 제한이 없기 때문이다. 예술가들은 그들의 목적을 위해 과거 예술의 많은 형식을 유용할 수 있다"고 말했다.(丹託(Danto), 2007, p. 215) 따라서 앞에서 언급한 20세기 '중국화쇠망론'은 중국화의 위기가 아니라 중국학자의 위기였다. 이런 상황을 초래한 원인은 바로 근대 일본 미술제도인데 근대 일본 미술제도와 '동아시아 미술'개념에 대해 살펴보면 다음과 같다.

20세기에 제1차 세계대전을 겪은 서구세계는 내부 모순을 극복하기 위해 동양으로 시선을 돌리기 시작했고, '동양(東洋)'이라는 개념을 만들어 냈다. 그리고 '동양' 개념을 바탕으로 근대 서구를 제외한 지역의 공통요소를 결합해서 고대 역사유물을 중심으로 하는 '동양미술(東洋美術)' 개념을 형성했다. 이로 인해 '동양미술' 개념은 탄생부터 낙후성을 드러냈다.[39] 동시기에 일본도 자신 발전의 한계를 절감했고, 자신의 비서양적인 문화 특질을 강조함으로써 문화예술영역에서 서양을 앞지르는 '동양관(東洋觀)' 사상을 만들어 냈다.

www.kci.go.kr

또 일본은 '동양'이라는 단어의 지리적 범위를 동아시아 지역으로 규정했고, 일본화를 중심으로 중국 회화와 조각을 포함하는 '동아시아 미술'과 근대 일본 미술제도를 형성했다. 이 제도의 탄생은 오카쿠라 가쿠조가 주창한 '범아시아주의'와 밀접한 관련이 있다. 오카쿠라 가쿠조가 유럽과 미국을 대상으로 발행한『동양의 이상(The Ideals of the East)』은 서구세계의 '동양(東洋) 개념'에 부합된다. 즉 인도, 중국, 한국, 일본 미술을 공동 역사에 토대를 두고 형성된 사물로 이해하고자 한 것이다. 그러나 이 영문 저서에는 '동양미술(Oriental Art)'이라는 단어가 사용되지 않았고 "East Asiatic Art", 즉 '동아시아 미술(東亞美術)'이라는 단어를 사용하였다.(稻賀繁美, 2012, p. 306) 다시 말해 오카쿠라 가쿠조는 서구세계 이외의 미술을 '동양미술'이라고 통칭하는 관점에 거부감을 가지고, 서구세계가 규정한 '동양' 개념에서 벗어나고자 한 것이다. 1910년 오카쿠라 가쿠조는『泰東巧藝史(Eastern Art History)』(1910)를 바탕으로 '태동(泰東)'[40]이라는 관점을 제기하며, 중국미술과 일본미술을 결합해서 '동아시아 미술'이라고 명명했다. 그 후에 다키 세이치, 오무라 세이가이 등 학자들은 일본과 서구의 미술 용어를 통합하면서 '서양'을 전제로 '동양'을 논한다는 인식에서 벗어났다. 이로써 일본화를 핵심으로 하는 '동아시아 미술'이 형성되었다. 따라서 동아시아 미술과 근대 일본 미술제도는 미술 분야에서 서구를 뛰어넘고자 하는 일본 제국주의의 이상을 보여준다. 다시 말해 근대 일본은 과학 분야에서 서구를 뛰어넘을 기회가 영원히 없을 것이라고 여겼지만, 인상파 화가들의 우키요에(浮世繪)에 대한 열정 때문에 일본 학자들은 일본이 미술 분야에서 서구를 뛰어넘을 수 있다고 생각하였다. 이로 인해 동아시아 미술은 일본 제국주의가 '대동아 공영권(大東亞共榮圈)'을 실현하기 위해 제정한 핵심 용어가 됐다.

'동아시아 미술'의 우월성을 나타내기 위해서 근대 일본 미술제도는 고대 화론 중의 용어와 서양미술을 연결시켜서, '사생(寫生)-북종화(北宗畵)-형사(形似)-공필화-구상(具象)스케치-사실주의'와 '사의(寫意)-남종화-신사(神似)-문인화-추상표현(抽象表現)-현대주의' 두 개의 대립하는 개념체계를 형성했다. 그러나 근대 일본 미술제도는 순수미술과 아무 관련이 없다. 19세기 인상파 화가들은 일본 우키요에를 보면서 미술이란 세계를 재현하는 방식으로 표현하는 것이 아니라 상징과 비유의 방식으로 자신의 생각과 느낌을 표현하는 것임을 알게 됐다. 그러나 근대 일본 학자들은 인상파의 순수미술에 대한 인식을 제대로 이해하지 못했고, 다만 자신의 정치적인 목적에 따라 인상주의를 해석했을 뿐

www.kci.go.kr

이다. 이로 인해 근대 동아시아 학자들은 위진남북조 시대의 '예술 자각'과 순수예술의 공통성을 발견하지 못했다. 다시 말해서 순수미술이란 예술가가 무관심 심리를 유지하면서 공리적인 목적에서 벗어나서 미술 언어를 통하여 누구나 공감할 수 있는 감정을 나타내는 것이다. 이것이 바로 칸트(Immanuel Kant)의 '무목적의 합목적성(purposeless of purposiveness)'이다.(김백균, 2012, p. 281) 따라서 근대 일본 미술제도에서 기원한 '동아시아 미술'과 근대 '문인화' 개념, 그리고 문인화를 바탕으로 형성된 중국 '국화'는 모두 민족 갈등을 극복하고 본 민족 우월감을 드러내기 위해 나타난 정치적 홍보 활동일 뿐이다.

Ⅴ. 나오는 말

이상의 연구를 통해 먼저 일본 문인화 개념의 형성 과정에 대해 살펴보았으며, 근세 이래 일본 학자들의 문인화에 대한 견해를 살펴본 후, 20세기 초반 일본 학자들이 문인화와 중국 '남종화' 간의 인식 차이를 메우기 위해 문인화를 재해석하는 시도를 분석하고자 했다. 이 문인화 재해석의 시도 과정에서 일본이 식민지 확장으로 인해 가지게 된 우월한 마음가짐이 분명히 표현되는 것을 감지할 수 있었다. 이런 우월한 마음가짐은 최후에 일본을 핵심으로 하는 '동아시아 미술' 개념을 형성하는 중요한 역할을 했다고 할 수 있겠다. 본고 제2장에서는 革新派와 傳統畵派의 구성원들이 '중국화 개량'을 둘러싸고 제기한 주장을 살펴보았다. 그러나 사실 革新派와 傳統畵派가 제시한 '중국화 개량' 방안의 진실한 목적은 이미 순수미술의 범위를 벗어나 국가 이미지를 만들기 위해 내세운 정치 관점일 뿐이다. 그 후에 20세기 민족주의 운동이 중국에서 번성하면서 문인화는 중국 '국화'의 핵심 사상으로 승격됐다. 이때의 동아시아 지역의 문인화 개념은 명청의 '남종화관'이 아니라 일본이 '동아시아 미술'을 홍보하는 도구로 전락하였다. 마지막으로 '동아시아 미술'의 형성 과정을 분석하여 근대 일본 미술제도에서 형성된 문인화와 중국 국화의 본질을 탐구하고자 했다.

20세기 초 '대아시아주의(大亞細亞主義)'[41]의 영향을 받아서 1910년부터 일본학자들이 중국의 '남종화관'을 통하여 중국과 일본의 문인화가(文人畵家) 계보를 재구축하면서 '문인화' 개념은 점차 '남종화'의 상위개념이 되었다. 이를 바탕으로 일본은 일본화를 중심으로 중국 회화와 조각을 포함하는 '동아

www.kci.go.kr

시아 미술'의 우수성을 알리고자 하였다. 이와 동시에 중국 미술사 연구자들이 이 근대일본 학자들의 저서를 중국어로 번역하면서, 근대 일본 미술제도는 중국 미술계의 주류 사상으로 자리 잡았다. 그리고 1929년에 일본근대 '문인화' 개념은 중국 '국화'의 기준이 되었다. 그 후에 중국에서 '문인화'라는 단어는 예술가의 개성표현의 의미를 담은 "동방 현대(東方現代)" 미술개념이 되었다.(阮圓, 2019, p. 25) 그러나 근대일본 '문인화'개념은 사실 일본 제국주의의 '대동아공영권' 정치사상이 미술 분야에서 구현된 것이므로 이미 순수미술의 범위에서 벗어났다고 할 수 있다. 이런 상황에서 우리는 특히 진정한 미술이 무엇인지 이해할 필요가 있고 '민족주의'와 '공리주의'를 극복하고 순수미술의 본질을 살펴보아야 할 것이다. 이로써 근대 일본과 중국의 미술 관점의 이해는 오늘날 미술의 본질을 이해하는 새로운 단서로도 작용할 수 있을 것이다.

---

1) 1929년 이세 센이치로(伊勢專一郎)는 '문인화'개념은 근세 일본에서 쓰이던 단어인데 당시 중국에서 '사부화'와 '남종화'라고 불렀고 지적했다. 이로 인해 일본 학자들은 '남종화', '문인화', '남화(南畵)'의 관계를 구분하지 않고 혼용하는 경우가 발생했다.(伊勢專一郎, 1929, pp. 2-12)

2) 鄒一桂의『소산화보(小山畫譜)』에서 '사부화'와 '문인화'라는 두 가지 개념이 나왔지만, 근대 이전의 중국에서 이 두 단어는 의미가 다르다.(鄒一桂, 2009, pp. 111-112).

3) 당시 일본의 문인화는 청나라 말기 중국 화단의 경우와 마찬가지로 작가들이 『개자원화보(芥子園畵譜)』와 고대 남종화 명가의 작품을 바탕으로 한 경직된 패러다임 속에서 창작한 것을 두 사람이 비판한 것이다.

4) 20세기 초반 일본 학자들은 일본을 '동아시아 미술의 박물관'으로 정의했다. 그러면서 'Asia is one'이라는 주장을 제시해서 '범아시아주의'와 '동아시아 미술'의 개념이 생겨났다. 이러한 사상의 영향으로 일본은 동아시아에서 문명 수준이 서양에 가까운 나라라고 생각하였다. 동아시아의 다른 나라들이 일본과 같은 문화권에 속해 있기 때문에, 동아시아의 다른 나라들은 일본의 이끌림 아래 서양을 초월해야 한다는 것이다. 이로 인해 1930년대 일본은 중국, 한국 등 아시아 국가를 침략하기 시작했다. 그래서 근대 일본의 '문인화' 개념도 식민성을 가지고 있다고 할 수 있을 것이다.(Tamaki, M., 2013, pp. 215-227.)

5) 서구문화 타자(他者)의 시점에서 일본은 일종의 '범아시아 사유'를 갖게 되었는데, 그 원인은 '일제'와 밀접한 관계가 있다. 일본의 '범아시아주의'에서 동아시아는 하나의 통일체로 인식하고 일본이 그 지도자를 자처하고 있기 때문이다.(Kuo, S. L., 2006, p. 6)

6) 1868-1878년에 일본에서 불교사원과 불상 설치, 사원에 대한 특권 등을 폐지한 사건이다.(奈良市史編集審議會, 1995, p. 29)

7) 어니스트 페놀로사(Ernest Francisco Fenollosa)는 1878년 일본도쿄대학에서 교수로 재직했다. 그는'일본미술의 은인'으로 불린다. 1882년, 일본에 몰락한 가노파(狩野派), 특히 카

www.kci.go.kr

노 호가이(狩野芳崖, 1828~1888)의 작품에 주목하여, 「美術眞說」라는 연설을 발표해서 '서양화'와 '문인화'가 일본미술에 미치는 악영향을 논술하고 '일본화'를 제창했다. 1912년 그의 遺著인 『Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design(東亞美術史綱)』이 출판되었다.

8) '모노노아하레(物哀)'라는 것은 외부 사물로 인하여 형성된 내면의 감동이고, 낮고 슬픈 감정을 가진다. 즉, 외적인 '물(物)'과 감정 본질의 '애(哀)'를 서로 결합해서 이루는 '우미(優美)', '애수(哀愁)'의 이념화 세계이다.(瀨古確, 1967, p. 16)

9) 류치카이(龍池會)는 사노 츠네타미(佐野常民), 구키 류이치(九鬼隆一) 등 학자들이 메이지 11년(1878)에 만든 단체이다. 이 단체의 목표는 고대미술을 있는 그대로 보존하는 것이다. 페놀로사와 오카쿠라 가쿠조로 대표된 鑑畵會는 류치카이를 '구파'라고 부르면서 문인화풍을 비판하였다.(井口廣大, 2019, p. 6)

10) 근대 일본 학자들의 생각으로는 미술이란 자신을 표현하는 것이 아니라 사물의 절대적인 미를 표현하는 것이다.(古田亮, 2018, pp. 65-66)

11) 왕화(王畵)란 왕시민(王時敏), 왕감(王鑑), 왕휘(王翬), 왕원기(王原祁)로 대표되는 회화 작품을 말한다.이 네 명의 화가는 '사왕(四王)'이라고 부른다.

12) '절파'란 명나라에서 남송 '원체화'를 참조해서 '남종화'의 필묵 양식과 대중적인 주제가 융합되어 형성된 회화유파이다. 근세 일본에서 '화성(畵聖)'으로 불리는 셋슈 도요(雪舟等楊)가 이 스타일을 추앙했다.(板倉聖哲, 2012, p. 286)

13) 20세기 초반, 오무라 세이가이(大村西崖), 나이토 고난 등 간사이(關西) 학자들의 문인화 재연구를 통해서 '문인화' 개념이 동아시아 미술사의 핵심개념이 되었다. 이때부터 근대 일본의 '문인화' 개념은 많은 동아시아 학자들의 인정을 받았다. 그러나 '범아시아주의'와 '대동아공영권' 등 일본 제국주의 정치사상도 '문인화'라는 개념을 통해 한국과 중국으로 전파되었다. 이로 인해 문인화 개념은 더 깊은 단계에서 일본 식민문화의 홍보 도구가 되었다.

14) "文人之畫自王右丞始. 其後董源、巨然、李成、范寬, 爲嫡子李龍眠, 王晉卿, 米南宮及虎兒皆從董巨得. 直至元四大家. 黃子久、王叔明、倪元鎭、吳仲圭, 皆其正傳. 吾朝文沈, 則又遠接衣鉢."(瀧精一, 1922, p. 2)

15) 이때 일본은 탈아입구를 할 뿐만 아니라, 대동아사상을 선전해 동아시아 문화의 해석권을 완전히 장악하려고 하였다.(稻賀繁美, 2012, p. 24)

16) "利瑪竇攜來西域天主像, 乃女人抱一嬰兒, 眉目衣紋, 如明鏡涵影, 踽踽欲動, 其端嚴娟秀, 中國畫工無由措手".(姜紹書, 2009, p. 170)

17) "人多非薄西洋畫爲匠藝之作…誰謂中國畫不求工細耶! " 松年,『頤園論畫』, 人民美術出版社, 2018, 11쪽.

18) '국고정리(國故整理)'는 1919년에 호적(胡適)이 「新思潮的意義」에서 제기한 관점이다. 그 목적은 중국 전통문화를 선전하는 것이기 때문에 '국고정리'가 포퓰리즘적인 성질을 가진다.(盧毅, 2005, p. 95에서 재인용)

19) '형사(形似)'란 작품이 사물의 외관과 같은 것을 말한다. 당시 혁신파가 제기한 '형사'는 주로 '문인화'가 객관적인 물상을 참조하지 않고 화보(畵譜)와 고대 남종화 명가의 작품대로 제작한다는 것을 비판했다. 이로 인해 혁신파는 문인화가 고대의 회화 패러다임만 추구해서 현실생활의 묘사에서 벗어난다고 주장했다. 또 청나라 이래 문인화가들은 동기창(董其昌) '남북종론'의 영향을 받아 왔다. 그 화가들은 '북종화'와 다른 특

www.kci.go.kr

질을 보여주기 위해서 사물의 외관에 대한 세밀한 묘사를 강조하지 않았다. 이로 인해 청나라 말기의 문인화는 사물의 외형을 객관적으로 묘사하는 것에서 벗어났다. 이런 배경에서 혁신파는 '형사'를 미술 창작의 기본적인 추구로 보았다. 즉 미술작품을 통해 현실 사물을 객관적으로 묘사하는 것이다.

20) 「萬木草堂藏畫目卷」(南海博物館)는 캉요우웨이가 1917년 미국의 중국대사관에서 일할 때 만든 『萬木草堂藏畫目』 (1918)의 서언으로 『萬木草堂藏畫目』에 수록되어 있다.(康有爲, 2011, pp. 114-137)

21) 서비홍은 강유위의 영향을 받아서 "중국화는 퇴보적이다"라는 견해를 내놓았다. 1918년 5월 14일에 서비홍은 베이징대학에서 「中國畫改良之方法」이라는 강연을 하였다.(吳曉明, 2013, p. 21에서 재인용)

22) 강유위, 서비홍, 진독수는 모두 일본 유학의 경험이 있어서 페놀로사의 문인화 비판을 알 가능성이 있다. 그 비판 내용도 페놀로사의 관점에 가깝지만, 이들이 '문인화'라는 말을 쓰지 않는 원인은 1910년대 중국에서 '문인화'라는 말과 의미가 보편화되지 않았기 때문이다.(李趙雪, 2016, p. 150)

23) '惟妙惟肖'의 출전은 淸·蒲松齡의 『聊齋志异·各本序跋題辭「讀聊齋雜說」』이다.

24) 1929년 서비홍은 서구 현대예술을 토론할 때 『惑之不解』에서 '사왕(四王)' 뿐만 아니라 모든 Comention를 타도해야 한다고 주장했다.(華天雪, 2005, p. 88)

25) 이 예술가들은 '미술혁명(美術革命)'에 반대하며 '발양국수(發揚國粹)'를 주장한다. 革新派가 이 학자들을 '傳統畵派'로 불린다.(李康範 · 朴成原, 2019, p. 343)

26) 水天中는 진시증이 중국 남종화에 관련된 미술사 자료를 분석함으로써 '문인화의 새로운 인식'을 제출한다고 생각했다. 그러나 본 논문은 진시증의 '문인화 가치'는 일본 학자의 관점을 참고했고 페놀로사와 오카쿠라 가쿠조의 '문인화비평' 관점에 대한 반론이기도 했다고 생각한다.(曹意强·范景中 編, 1997, p. 50)

27) 진사증은 「文人畫之價值」에서 "서양화는 진보적이고 중국화는 후진적이라는 관점은 틀렸다. 문인화에서 '형사를 추구하지 않은(不求形似)' 것은 일종의 진보이다.(西畫進步、中國畫不可學的論調大謬", 文人畫的不求形似是一種進步.)"라고 말했다.(陸璐, 2014, p. 111)

28) "欲求文人畫之普及, 先須於其思想品格之陶冶; 世人之觀念, 引之使高, 以求接近文人之趣味, 則文人之畫自能領會."(陳師曾, 2017, p. 163)

29) '문(文)의 자각' 예술관(藝術觀)이란 화가가 세계를 무목적인 태도로 인식한다는 것을 말한다. 간단하게 설명하자면 화가는 상징과 비유를 통해 세계에 대한 깨달음을 미술작품 속에서 표현하는 것이다. 이런 깨달음은 화가의 개인적인 이익과 손해를 부가하지 않는다. 이 때문에 이런 藝術觀 속에서 만들어진 작품은 어떤 회화 스타일을 홍보하고 제창하는 것보다 어떤 방식이 자신의 깨달음을 더 잘 나타내는지가 중요하다. 거꾸로 보면 근대 중국학자가 문인화의 사회적 가치를 제시하면서 문인화도 '문의 자각' 예술관에서 벗어났다고 할 수 있겠다. 이 구체적인 내용은 다음 장에서 논술하기로 한다.(김백균, 2008, p. 446)

30) '筌蹄'는 물고기와 토기를 잡는 도구를 말하는데, 목적에 도달하는 수단이나 도구를 비유한 것이다. 여기서는 회화를 완성하는 수단을 잊어야 자유로운 재능을 발휘할 수 있다는 의미로 쓴 것이다.

31) "서시(西施)의 얼굴을 그렸는데 아름답기는 하나 즐거움을 줄 수 없고, 맹분(孟賁)의 눈

www.kci.go.kr

을 그렸는데 크기는 하나 두려움을 줄 수 없다면 형체만 따라했을 뿐, 정신을 전하지 못한 것이다."(畫西施之面, 美而不可悅. 規孟賁之目, 大而不可畏, 君形者亡焉.) (劉安, 2016, p. 400)

32) 감정이입이란 작가의 생명과 사상을 다른 사물에 투사하여, 논리 관계가 없는 두 사물을 연결해서 새로운 의미를 발견한다. 공리주의에서 벗어나 '공감'의 심미적 상태에 이르다.(정샤오치엔 · 김백균, 2011, p. 91)

33) "형식은 부족하지만 감정이 아름다운 것은 문인화이다."(故形式有所欠缺, 而精神優美者, 仍不失爲文人畫.)(郎紹君 · 水天中 編, 1999, p. 67)

34) "故初學習畫, 固重臨摹, 又須常體實物. 苟如是, 古人之佳境自可知悉."(李運亨 · 張聖潔 · 閆立君 編, 2008, p. 148)

35) 여기서 말하는 '허구'란 화가가 작품을 만드는 방식을 말한다. 인상파와 사실주의의 작품은 우리가 사는 환경을 그린 것처럼 보이지만, 사실 화가가 그리는 것은 자신의 시각으로 생활 세계를 바라보는 깨달음이다. 즉 동양 문학에서의 '사물을 빌려 감정을 표현한다(借物抒情)'는 것이다. 작품에 묘사된 사물이 구체적이고 사실적으로 보이지만, 화가는 실제처럼 보이는 사물을 통해 자신의 감정을 표현하고자 한다. 이런 창작방식은 화가가 감정을 중심으로 허구적인 삶의 모습을 그리는 것으로 이해된다. 따라서 삶의 모습을 허구적으로 만들어서 삶의 본질을 표현하는 것이라고 할 수 있다.

36) 이 논전에서 傳統派는 1920년부터 1940년대까지 회화 기법, 시와 화의 관계, 인격 교양 등 각 방면에서 중국 국화의 가치를 강조했다.(龍朝陽, 2000, p. 25)

37) "나는 동기창, 왕석곡 등 '향원팔고(鄕愿八股)'의 나쁜 작품을 무시하고, 그들의 지지자는 매우 우습게 여길 따름이다.(瞧不起董其昌、王石谷等鄕愿八股式濫調子的作品. 惟奉董王爲神聖之輩, 其十足士氣, 乃爲可笑耳.)"(王震, 1994, p. 510)

38) 메이지 10년대 '진화론(進化論)'은 일본에서 유행했으며, 1887년부터 1897년까지 일본 역사학의 성립 초기에 '진보'를 중심으로 한 '진보사관'이 형성되었다. 이러한 사상은 동아시아 각국의 역사관 형성에도 근본적인 역할을 하였다. 제2차 세계대전이 끝난 후 일본의 패전과 포스트모더니즘의 전파로 인해 각 국가, 각 역사 시기의 문화가 모두 평등하다고 인정되었다. 이것이 바로 포스트모더니즘 속에서의 '시간의 공간화'이다. 동아시아 학자들은 더 이상 어떤 미술이 진보하고 어떤 미술이 뒤떨어지는지를 논하지 않고 미술의 본질이 무엇인지 탐구하기 시작했다.

39) '동양미술' 개념은 근대서양학자가 서양의 시각에서 만든 개념이다. '진보사관' 논리의 영향으로 서양 학자들은 근대 서양미술과 비교하여, 동양미술이 종교적이고 신비적인 것으로 간주하며, 이성(理性)과 과학이 반영되지 않았다고 생각하여 낙후되었다고 여겨졌다.

40) '태동'이란 '동아시아(東亞)'의 의미와 일치하고, '동양(東洋)'이라는 개념과는 다르다.(전성곤, 2014, p. 242)

41) 대아시아주의(大亞細亞主義)는 동아시아 학자들이 'Pan-Asianism'이라는 단어를 번역할 때 나오는 다른 번역 결과이다. 예를 들면 '아시아주의(亞洲主義)', '대아시아주의(大亞洲主義)', '범아시아주의(泛亞洲主義)' 등 개념들은 표현이 다르지만, 그 기본 의미는 비슷하다.(小寺謙吉, 1916, pp. 247-269)

www.kci.go.kr

References

Danto, A. (1997). *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present.* University of California Press.

Danto, A. (1997). *Later Chinese Painting, in Encounters & Reflections: Art in th e Historical Present*. University of California Press.

Fenollosa, E. (1913). *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of Eas t Asiatic Design(VOLUME II).* Frederick A. Stokes Company & William H einemann, New York and London.

Kakuzo, O. (1903). *The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japa n*, John Murray.

曹意强·范景中 編 (1997). *20世紀中國畫: "傳統的延續與演進" 國際學術研討會論文集*. 浙江人民美術出版社. Cao, Y. Q. & Fan, J. Z. Eds. (1997). *20shijizhongguo hua: "Chuantongdeyanxuyuyanjin" Guijixueshuyantaohuilunwenji.* Zhejiangren minmeishuchubanshe.

陳傳席 (2019). *六朝畫論研究*. 天津人民美術出版社. Chen, C. X. (2019). *Liuchaohual unyanjiu*. Tianjinrenminmeishuchubanshe.

陳師曾 (2016). *中國文人畫之研究*. 浙江人民美術出版社. Chen, S. C. (2016). *Zhongg uowenrenhuazhiyanjiu*. Zhenjiangrenminmeishuchubanshe.

陳師曾 (2017). *中國繪畫史文人畫之價值*. 上海書畫出版社. Chen, S. C. (2017). *Zhon gguohuihuashiwenrenhuazhijiazhi.* Shanghaishuhuachubanshe.

丹託(Danto) (2007). *藝術的終結之後*.(王春辰譯.) 江蘇人民出版社. Dantuo (2007). *Yix uedezhongjiezhihou*.(Wang, C. C. Trans.) Jiamgsurenminchubanshe.

方薰 (2009). *山靜居畫論*. 西泠印社出版社. Fang, X. (2009). *Shanjingjuhualun.* Xileng yinshechubanshe.

弘法大師 (1980). *文鏡祕府論*. 人民文學出版社. Hongfadashi (1980). *Wenjingmifulun*. Renminwenxuechubanshe.

黃河清 (1998). *現代與後現代－西方藝術文化小史*. 中國美術學院出版社. Huang, H. Q. (1998). *Xiandaiyuhouxiandai-xifangyishuwenhuaxiaoshi.* Zhongmeishuxuey uanchubanshe.

姜紹書 (2009). *無聲詩史 韻石齋筆談*. 華東師範大學出版社. Jiang, S. S. (2009). *Wus hengshishi Yunshizhaibitan*. Huadongshifandaxuechubanshe.

荊浩 (2016). *筆法記*.(王伯敏譯.) 人民美術出版社. Jing, H. (2016). *Bifaji*.(Wang, B.

www.kci.go.kr

M. Trans.) Renminmeishuchubanshe.

康有爲 (2011). *萬木草堂論藝*. 榮寶齋出版社. Kang, Y. W. (2011). *Wanwucaotanglun yi.* Rongbaozhaichubanshe.

郎紹君·水天中 編 (1999). *二十世紀中國美術文選*. 上海書畫出版社. Lang, S. J. & Shui, T. Z. Eds. (1999). *Ershishijizhongguomeishuwenxuan.* Shanghaishuhuachubanshe.

李運亨·張聖潔·閆立君 編 (2008). *陳師曾畫論*. 中國書店. Li, Y. H. & 코뭉, S. J. & Yan, L. J. Eds. (2008). *Chenshicenghualun.* Zhongguoshudian.

劉安 (2016). *淮南子*. 上海古籍出版社. Liu, A. (2016). *Huinanzi.* Shanghaigujichubanshe.

歐陽哲生 編 (1998). *胡適文集(第六冊)*. 北京大學出版社. Ouyang, Z. S. Ed. (1998). *Hushiwenji(Vol. 6)*. Beijingdaxuechubanshe.

邵琦·孫海燕 (2008). *二十世紀中國畫討論集*. 上海書畫出版社. Shao, Q. & Sun, H. Y. (2008). *ErshishijiZhongguohuataolunji.* Shanghaishuhuachubanshe.

阮圓 (2019). *撥迷開霧: 日本與中國國畫的誕生*.(鄭欣昀譯.) 石頭出版股份有限公司. Ruan, Y. (2019). Bomikaiwu: *Ribenyuzhongguoguohuadedansheng*.(Zheng, X. Y. trans.) Shitouchubangufenyouxiangongsi.

松年 (2018). *頤園論畫*. 人民美術出版社. Song, N. (2018). *Yiyuanlunhua.* Renminmeishuchubanshe.

王震 (1994). *徐悲鴻藝術文集*. 寧夏人民出版社. Wang, Z. (1994). *Xubeihongyishuwenji*. Ningxiarenminchubanshe.

吳曉明 (2013). 民國畫論精選. 西泠印社. Wu, X. M. (2013). *Minguohualunjingxuan*. Xilengyishi.

徐蔚南 編 (1926). *現代藝術評論*. 世界書局. Xu, Y. N. Ed. (1926). *Xiandaiyishupinglun.* Shijieshuju.

浙江省博物館 編 (2012). *明代浙派繪畫國際學術研討會論文集*. 浙江人民美術出版社. Zhenjiangshengbowuguan Ed. (2012). *Mingdaizhepaihuihuaguojixueshuyantaohuilunwenji*. Zhejiangrenminmeishuchubanshe.

鄒一桂 (2009). *小山畫譜*. 山東畫報出版社. Zou, Y. K. (2009). *Xiaoshanghuapu.* Shandonghuanbaochubanshe.

稻賀繁美 (2012). *東洋意識 夢想と現實のあいだ—1887-1953*. ミネルヴァ書房. Inaga. S. (2012). *Toyouisiki Musouto Genjitsunoaida—1887-1953*. Minerva Syobo.

大村西崖 (1910). *支那繪畵小史*. 審美書院. Oomura. S. (1910). *SinakaigaSyoshi.* Shinbisyo

www.kci.go.kr

in.

大村西崖 (1921). *文人畵の復興*. 巧藝社. Oomura. S. (1921). *BunjinganoHokkou.* Kogeisya.

瀬古確 (1967). *日本文芸史〈續〉－日本文學理念の展開*. 東選書. Seko, K. (1967) *Nihonbungeishi<joku>-Nihonbungakurinennotenkai*. Higasisensyo.

黒川修一·神谷浩 編集 (2000). *「定本」日本繪畵論大成(第六卷)*. ぺりかん社. Kurokawa. S. & Kamiya, K. Eds. (2000). *「Teihon」 Nihonkaigarontaisei(Vol. 6)*. Perikansya.

小寺謙吉 (1916). *大亞細亞主義論*. 東京宝文館. Kodera, K(1916). *Daiajiasyugiron.* Tokyohobunkan.

瀧精一 (1922). *文人畵概論*. 改造社. Taki, S. (1992). *Bunjingagairon.* Kaijosya.

田中豊藏 (1970). *中國美術の研究*. 二玄社. Tanaka, T. (1970). *Chukokubijyutsunokenkyu*. Nigensya.

內藤湖南 (1938). *支那繪畵史*. 弘文堂. Naitou, K. (1938), *Shinakaigaishi*. Kobunkan.

內藤湖南 (1997). *內藤湖南全集(第13卷)*. 筑摩書房. Naitou, K. (1997). *Naitou Konanjensyu(Vol. 13)*, ChikumaSyobo.

奈良市史編集審議會 (1995). 奈良市史 通史4. 吉川弘文館. Narashishihensyusingikai (1995). *Narasisi Tsuushi4*. Yoshikawakobunkan.

古田亮 (2018). 日本畵とは何だったのか 近代日本畵史論. 角川選書. Furuta. R, (2018). *Nihongatowa Nanidattanoka Kindainihongashiron.* Kadogawashinsen.

김백균 (2008). 위진繪畫觀의 형성과 士人의 인생태도. *中國繪畫, 58*, 446쪽. Kim, B. K. (2008). Wijinhoehwagwanui hyeongseonggwa sainui insaengtaedo. *Junggukoehwa, 58*, 446쪽.

김백균 (2012). 신사(神思)와 상상. *철학탐구, 31*, 281쪽. Kim, B. K. (2012). Sinsawa sangsang. cheolhaktamgu, *31*, 281쪽.

리자오쉐 (2018). 근대 일본에 있어 '문인화' 개념의 생성. *미술사논단, 46,* 101쪽. Li, Z. X. (2018). Geundae ilbone isseo tmuninhwat gaenyeomui saengseong. *Misulsanondan, 46,* 101쪽.

이강범·박성원 (2019). 中國畵壇의 혁신논의와 齊白石의 계승과 초월. *中國語文學論集, 117,* 343쪽. Li, K. B. & Park, S. W. (2019). Junggukwadanui hyeoksinnonuiwa Qibaishiui gyeseunggwa chowol. *Junggugeomunhangnonjip, 117,* 343쪽.

전성곤 (2014). 서구의 외부 '태동(泰東)'과 '아시아'의 내부 '일본제국' 사이에서 -오카쿠라 덴신과 오카와 슈메이의 아시아론 -. *日本思想, 26,* 242쪽. Jeon, S. K. (2014). Seoguui oebu ttaedongtgwa tasiatui naebu tilbonjegukt sa

www.kci.go.kr

ieseo - Okakura densingwa Okawa shumeiui asiaron -. Ibonsasang, 26, 242쪽.

정샤오치엔·김백균 (2011). 실증주의, 기억, 그리고 알레고리: 쿠르베의 풍경화. *미술이론과 현장, 12,* 91쪽. Zheng, X. Q. & Kim, B. K. (2011). Siljeungjuui, gieok, geurigo allegori: kureubeui punggyeonghwa. *Misurirongwa hyeon jang, 12*, 91쪽.

Maeda, T. (2013). (Re-) Canonizing Literati Painting in the Early Twentieth Century - the Kyoto Circle, Fogel, Joshua A.. *The Role of Japan in Modern Chinese Art*, University of California.

陳獨秀 (1918). 美術革命. *新青年, 6*(1), 85쪽-86쪽. Chen, D. X. (1918). Meishugeming. *Xinqingnian, 6*(1), 85쪽-86쪽..

洪再新 (2010). 自立於國際藝術市場上的"遺老"－試論羅振玉流亡京都期間的學術建樹與藝術交易. *新美術, 1*, 18쪽-22쪽. Hong, Z. X. (2010). Ziliyuguojiyishu shichangshangde"yilao"-Shilunluozhenyuliuwangjingduqijiandexueshujianshuyu yishujiaoyi. Xinmeishu, 1, 18쪽-22쪽.

華天雪 (2005). 徐悲鴻的重評畫史－中國畫改良思潮之一例. *中國美術館, 9*, 88쪽. Hua, T. X. (2005). Xubeihongdezhongpinghuashi-Zhongguohuagailiangsichaozhiyili. *Zhongguomeishuguan, 9*, 88쪽.

板倉聖哲 (2012). 明代前期畵壇與雪舟. 明代浙派繪畵國際學術硏討會論文集, 浙江人民美術出版社, 286쪽. Itakura, M. (2012). Mingdaiqianqihuatanyuxuezhou. Mingdaizhepaihuihuaguojixueshuyantaohuilunwenji, Zhejiangrenminmeishuchubanshe, 286쪽.

陸璐 (2014). 陳師曾<文人畫之價值>的硏究綜述. *中國藝術, 3*, 111쪽. Lu, L. (2014). Chenshiceng<wenrenhuazhijiazhi>deyanjiuzongshu. *Zhongguoyishu, 3*, 111쪽.

盧毅 (2005). "整理國故"與五四新文化運動. *北京師範大學學報(社會科學版), 2,* 95쪽. Lu, Y. (2005). "Zhengliguogu"yuwusixinwenhuayundong. *Beijingshifandaxuexuebnao(shehuikexueban), 2*, 95쪽.

井口廣大 (2019). 日本南畵院と讀畵會の活動から見る「旧派」. *東京都美術館紀要, 25*, 6쪽. Ikuchi, K. (2019). Nihonnangainto Dokugakainokatsudokaramiru「Kyuha」. *Tokyoto bijyutsukankiyo, 25,* 6쪽.

伊勢專一郎 (1929). 文人畵-南畵より文人畵への推移」. *東洋美術, 3*, 2쪽-12쪽. Ise, S. (1929). Bunjinga-NangayoriBunjingaenosuii」. *Toyobijyutsu. 3*, 2쪽-12쪽.

小林忠 (1967). 寫本「畵苑鄙言」と「繪事鄙言」. Museum, 197, 27쪽-30쪽. Kobayashi, T. (1967). Shahon「Gaenhigen」to「Kaijihigen」. Museum, 197, 27쪽-30쪽.

www.kci.go.kr

千葉慶 (2003). 田中豊藏「南畵新論」における文化翻譯の政治學. *千葉大學社會文化科學研究, 7*, 63쪽-70쪽. Chiba, K. (2003). Tanaka Toyojo 「Nangashinron」nioker u Bunkahonyakunoseijigaku. *ChibadaigakuSyakaibunkagakukenkyu. 7*, 63쪽-70쪽.

李趙雪 (2016). 近代日本における「文人畵」概念の生成. *近代畵說, 25*, 150쪽. Li C. S. (2016). Kindainihonniokeru 「Bunjinga」gainennoseisei. *Kindaigasetsu. 25*, 150쪽.

龍池會 (1883). 第一回巴里府日本美術縱覽會記事, *龍池會報告, 1,* 39쪽. Ryuchikai (1883). Daiikkai ParihuNihonbijyutsujyurankaikiji, *Ryuchikaihokoku. 1,* 39쪽..

황빛나 (2016). *근대 동아시아의 '南畵' 연구*. 이화여자대학교, 박사학위논문. Huang, B. N. (2016). *Geundae dongasiaui tnamhwat yeongu*. Ihwayeojadaehakgyo, Baksahag winonmun.

Lai, K. S. (2006). *Learning new painting from Japan and maintaining national pride in early twentieth century China, with focus on ChenShizeng(1876–1923),* Ph.D. dissertation, University of Maryland, College Park.

龍朝陽 (2000). *陳師曾與中國畫的現代轉型*. 中央美術學院, 碩士學位論文. Long, C. Y. (2000). *Chenshicengyuzhongguohuadexiandaizhuanxing*. Zhongyangmeishu xueyuan, Shuoshixueweilunwen.

齊營 (2008). *高劍父新國畫研究*. 河北大學, 碩士學位論文. Qi, Y. (2008). *Gaojianfuxi nguohuayanjiu*. Hebeidaxue, Shuoshixueweilunwen.

www.kci.go.kr

논문심사일정

투고일자 : 2023. 5. 28.

심사일자 : 2023. 6. 2. ~ 2023. 6. 15.

게재확정일자 : 2023. 6. 15.

www.kci.go.kr