DOI http://dx.doi.org/10.14380/AHF.2019.48.113

‘진경’의 고(古)와 금(今)
근대기 사생과 진경 개념을 둘러싼 혼성과 변용

황빛나

I. 머리말

黃빛나
한국학중앙연구원
박사후연구원
이화여대 문학박사
한일 근대미술사

1928년 12월 30일자 『동아일보』에는 경성부 촉탁 오카다 코(岡田貢)가 『경성부사(京城府史)』 편찬에 참여하는 과정에서 새로 발견한 겸재(謙齋) 정선(鄭敾, 1676~1759)의 작품 한 점이 총 8단에 걸쳐 기사와 함께 소개되었다.[1] 도1 경강(京江) 남단의 서빙고(西氷庫) 부근의 상공에서 네 개의 산으로 둘러싸인 도성의 안과 밖을 조망한 그림으로, 좌측 하단의 묵서(墨書)와 구도, 필치 등을 비교해 볼 때 현재 삼성미술관리움에 소장되어있는 〈서빙고망도성도(望都城圖)〉로 추정된다.[2] 기

---

* 필자의 최근 논저: 「20세기 전반 일본 ‘문인화’의 위상과 현상」, 『20세기 동아시아의 문인화』, 이천시립월전미술관, 2018; 「경성의 남화가와 단체들」, 『모던 경성의 시각문화와 창작』, 한국미술연구소CAS, 2018; 「심묘 김창환의 1910~1920년대 문화계 활동과 「예술시론」」, 『미술사논단』, 2016. 12.

1 「如實한 寫生에 再現된 二百餘年前 漢陽城 英祖時 謙齋 鄭敾氏 最近에 發掘된 珍品」, 『동아일보』, 1928. 12. 30, p.2.

2 이 작품은 1934년 발간된 『경성부사』 1권에 정선의 작품으로 소개되면서 학계에 알려지게 되었다. 『경성부사』를 살펴보면 작품명은 특정되어 있지 않은 채 일본인 이나무라 규조(稻村久藏) 소장의 〈이백년 전의 경성 조감도〉라는 제목으로 게재되어 있으나, 최완수가 2002년 『동아일보』에 연재한 「겸재 정선이 본 한양 진경(30)」, 2011. 11. 2, p.25과 이태호의 「조선 후기 한양 도성의 지도와 회화」, 『미술사와 문화유산』 4(2016)에는 이 작품을 도판으로만 전해지는 비단 위 옅은 채색의 1740년경 작품인 〈서빙고망도성도〉(일본인 개인 소장, 소장처 미상)로 다루었다. 한편 2017년에 발행된 서울역사박물관 특별전 도록 『경강, 광나

1
「여실한 사생에 재현된 이백여년 전 한양성」
『동아일보』
1928. 12. 30, p.2.

사는 지면의 1/3 정도를 할애하여 비중 있게 다루어졌는데, 도판은 흑백이기는 하나 당시 신문 지면에 게재된 일반적인 그림이나 사진들과 비교할 때 크기뿐 아니라, 상태도 비교적 선명하여 작자와 그려진 경관의 위치까지 추정할 수 있다.

그런데 그림보다 눈에 띄는 것이 "조선 화가의 손으로 경성시가 부근을 스케치한"'겸재의 서울 스케취'로 소개된 작품의 제목이다. 기사 가운데 정선의 화력(畵歷)과 관련한 내용 대부분이 같은 해 5월에 오세창(吳世昌, 1864~1953)이 펴낸 『근역서화징(槿域書畫徵)』의 정선 조(條)의 주요 내용을 발췌한 것인데 반해, 그림 명에는 조선 시대 그림에 일반적으로 붙여지는 '○○도(圖)'나 '○○산수' 같은 일반적 화제(畫題)가 아닌 '스케치'라는 새로운 외래어를 사용한 점이 이채롭다. 조감도 형식을 취한 '한양도성도'라 할 수 있는 정선의 그림에 '가벼운 밑그림', 혹은 '상상에 의지하지 않고 대상을 직접 묘사한 그림'[3]이라는 의미의 '스케치'를 붙인 것은 필자가 이를 중세적 산수화가 아닌 "여실한 사생에 재현된 이백여 년 전 한양성", 즉'사생(寫生)'을 통해 재현된 근대적 시각물로서 재조명하고자 했음을 알 수 있다. 같은 맥락에서 정선에 대해서도 조선 당대 화풍에서 초월한 "풍경 사생에 신공(神工)한

루에서 양화진까지』에는 지본수묵(紙本水墨)의 〈서빙고망도성도〉(삼성미술리움 소장)가 구체적인 작품 크기(39.0×45.5cm) 및 연도(1730)와 함께 게재되었는데, 작품 속에 그려진 경물들의 위치와 묵서 등을 종합적으로 비교해 볼 때 위 세 작품은 모두 동일한 작품으로 보인다.

3 사생의 용어적 정의에 대해서는 한국사전연구사, 『미술대사전(용어편)』(1998)의 '사생' 항목을 참고.

화가"로 소개했다.

이 작품은 이후 오카다가 편찬 주임을 맡아 1934년에 발행한 『경성부사』 1권에도 〈경성부의 조감도〉라는 이름으로 수록되었는데,도2 1928년의 기사와 동일하게 작품의 제작자인 정선은 "이조(李朝) 삼재(三齋)의 하나로 칭해지는 충실한 풍경 사생을 득의로 한 영조조(英祖朝)의 인물"[4]로 기술되었다. 이와 더불어 근대기 '진경' 및 정선의 재평가와 관련하여 주목되는 자료로서 앞선 기사보다 3년 앞서 1925년 잡지 『개벽』에 발표된 고희동(高羲東, 1886~1965)의 조선 미술에 관한 비평문인 「조선의 13대 화가」를 살펴보면 다음과 같다.

> 정선의 자(字)는 원백(元伯)이요 호는 겸재니 숙종시(肅宗時) 인이라. 산수에 정능(精能)하니 그 필법이 장건임리(壯健淋漓)하여 진경(眞景)을 사생하기에 일가를 자성하였으니 조선 각처 각승을 많이 사생하니라. 그럼으로 풍경을 사생한 화가로는 겸재가 비롯이니라.[5]

2
정선
〈경성부의 조감도〉
『경성부사』 1권

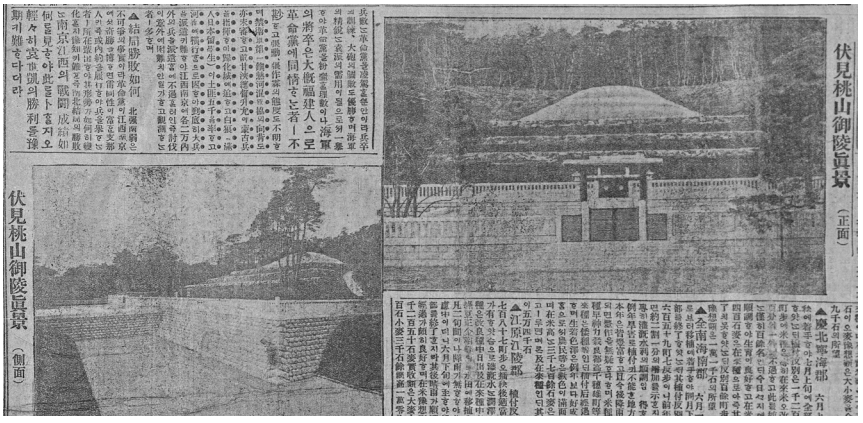
인용문에서와 같이 고희동은 '진경'을 '풍경'으로, 정선을 "진경을 사생하여 일가를 자성"한 풍경 사생화가의 시초로 평가했는데 이러한 시각은 이후 화가이자 이론가로도 활동한 김용준(金瑢俊, 1904~1967)과 윤희순(尹喜淳, 1906~1947)에게도 그대로 계승되었다. 김용준은 1939년 『문장』에 발표한 「이조의 산수화가」에서 정선에 대해 "명가의 각 체를 본받음 없이 오로지 사생에 의해 자성일가한" 조선화풍의 창시자[6]라고 평가했으며, 윤희순은 해방 후인 1946년 서울신문사에서 펴낸 『조선미술사연구』에서 "겸재 정선은 진경산수(조선풍경사생)를 개척한 비조

4 경성부 편, 『경성부사』 1권 (1934), p.15.
5 고희동, 「조선의 십삼대화가」, 『개벽』 61 (1925. 7), p.23.
6 김용준, 「이조의 산수화가」, 『문장』 (1939. 4), pp.166-167.

로서 공적이 크거니와 … 겸재가 화체(華體)의 분본을 일축(一蹴)하고 향토의 자연 속으로 뛰어들어갔다는 것은 놀라운 천품(天稟)을 말하는 것이다. … 당송의 대가들 사이에 갖다 놓아도 당당한 것이다. 이러한 비범한 역량을 가지고 겸재의 위업을 계승치 않았다는 것은 아까운 일이다. 이래서 겸재가 발굴한 광맥은 부질없이 매몰되고 그의 화업은 당대에 그쳐 버렸다."라고 평했다.[7] 특히 윤희순은 고희동과 같이 '진경산수'를 '풍경 사생'과 동일한 의미로 이해했는데, 세 인물 모두 정선을 '사생'을 통해 '조선적'이면서도 '근대적'인, 근대기 미술계가 표방한 주체적이고도 민족적인 화경(畫境)을 이루어낸 시조이자 개척자로 평가했다.

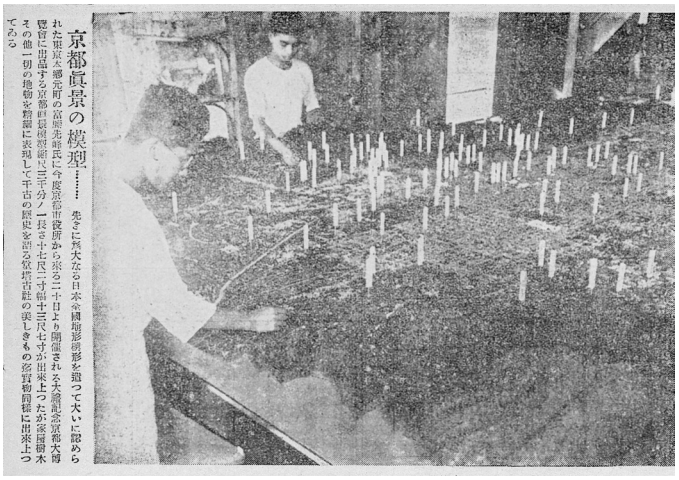
이러한 접근은 1920년대가 문학과 미술계를 아우르며 '사생'에 대한 공론화가 뜨거웠던 시기였음을 고려할 때 이 시기 유교적 질서를 토대로 한 중국 중심의 전통적 서화 개념(진경산수)을 일본을 중심으로 한 서구식 조형 언어(풍경)로 번역 및 재편하는 작업이 1920년에는 서양화단과 동양화단 모두에서 활발히 이루어졌음을 보여준다. 동시에 정선의 재평가 작업은 동아시아 미술의 중세성의 극복 방안으로써 부상된 근대적 '사생' 개념을 앞선 시기에도 폭넓게 적용함으로써 당시 팽배했던 조선미술황폐론에서 벗어나 조선회화의 사실성과 근대성, 나아가 민족적 주체성을 강조하고 재발견하고자 한 작업의 일환으로 이해할 수 있다.

반면 비슷한 시기 국내에서 발행된 신문, 잡지 등에서는 정선의 작가상을 신위(申緯, 1769~1845)가 평하였듯이 '창작과 옛것의 모방에 모두 묘한 경지에 이른'


伏見桃山御陵眞景 (正面)
伏見桃山御陵眞景 (側面)

3
「후시미노모모야마 어릉진경(伏見桃山御陵眞景)」
『매일신보』
1913. 7. 20, p.1.

7 윤희순, 『조선미술사연구』 (동문선, 1994), p.135.


京都眞景の模型……

4
「京都眞景の模型」
『조선신문』
1928. 9. 15, p.6.

인물[8]로 보거나, '진경'에 대해서도 조선 시대까지 일반화되었던 형신불상리(形神不相離)'에 근거한 '이형사신(以形寫神)'의 개념에서 사용한 용례는 찾아보기 어렵다.[9] 또한 실제 조선 시대 문집에서 다양한 용례를 찾을 수 있는 '진경'이라는 용어 및 이와 관련된 이미지가 근대기 국내의 신문 지면에는 거의 등장하지 않는 가운데, 『경성일보』나 『매일신보』도3, 『조선신문』도4과 같은 일본어, 혹은 일본인 독자를 주로 하는 신문에서 소수이기는 하나 1913년 무렵부터 '진경도' 및 '진경'을 사용한 용례를 확인할 수 있는데, 이의 원인은 한국과 일본의 '진경'에 대한 문화적 개념 차이를 이해하면 보다 명확하게 접근할 수 있다.

쓰지 노부오(辻惟雄)는 '진경'의 용어적 변천에 대해 중국과 한국의 경우 '실재하는 경관을 그린 그림'을 의미하는 용어로 '진경도'를 사용하지 않았던 반면 일본에서는 이를 다용(多用)한 이유를 셋슈(雪舟, 1420~1506) 이래 중국과의 교류 없이 자체적으로 이어온 중국의 명승 지도와 같은 실경에 입각한 일본의 명승도를 '진경도'로 이름하였던 근원적 차이를 지적하였다.[10] 이에 '진경'=실경에 근거한 승경(勝景)'의 개념이 무로마치(室町) 시대 이래 일본 회화에서 강조되었는데, 18세기에 중국 명청대의 문인화가 유입되면서 수묵을 위주로 한 사의(寫意)적 '진경'이 추구되고, 이의 반작용으로 마루야마 오쿄(円山応挙, 1733~1795) 이후의 일본 야마토에(大和絵)에서는 사의적 '진경'을 대신하여 현실의 기록으로서의 사실적인 회화적

8 오세창, 동양고전학회 옮김, 『근역서화징』 (하) (시공사, 1998), p.651.

9 홍선표는 근대 이전의 회화론을 주도한 창생적 창작론의 요체로 전신(傳神) 개념을 제시하였으며, 이를 형사적 전신과 사의적 전신으로 나누어 보았다. '형신불상리'란 '신이란 형체 안에 있는 것으로 형체가 같지 않으면 신을 옮길 수 없다'는 뜻으로 형사적 전신론에 토대를 둔 것이다. 형사적 전신론과 사의적 전신론에 대해서는 홍선표, 『조선시대 회화사론』 (문예출판사, 1999), pp.266-276 참조.

10 국사편찬위원회 한국사데이타베이스(http://db.history.go.kr), 한국역사정보종합시스템(http://www.koreanhistory.or.kr), 한국고전종합DB(http://db.itkc.or.kr)를 바탕으로 고려에서 조선에 이르는 시기에 제작된 문집 및 작품을 조사한 결과 일본과 달리 '진경도'의 용례는 찾을 수 없었고, '진경화(眞景畵)' 1건을 확인했다. 진경화의 용례는 조수삼(趙秀三)의 『秋齋集』 卷之四에 실린 「嘉楡縣池亭」 중 "名邑園池勝。使君江海姿。粧成眞景畵。點就自然詩。竹動行舟處。花深下釣時。馭人休促發。春日尙遲遲。" 부분 참조.

기능을 강조하는 용어로 '사생'과 '사진(寫眞)'이 사용된다.[11] 그러나 이후 메이지(明治)기에 들어 포토그래프(photograph)의 번역어로서 '사진'이 채택·통용되고 서구식 미술교육 제도가 보편화됨에 따라 '진경'은 근대를 통해 '사실의 풍경', 혹은 '사실의 풍경화'라는 의미를 지닌 용어로 의미가 혼용된 것으로 보인다. 한편 양화 수입에 열중했던 메이지를 거쳐 다이쇼(大正, 1912~1925) 시기부터는 동양 전통의 재발견 작업이 이루어지면서 중국의 '문인화'가 서양 사실주의 회화의 대안으로 새롭게 재조명되면서 '사생'과 '사의' 개념 역시 초기의 이분법적 시각에서 벗어나 사생의 궁극적 지향점이자 고차원적 단계로서 '사의'를 인식하는 경향이 동양 미술을 전문으로 하는 이론가와 작가들에게 팽배했다. 따라서 본고에서는 먼저 '진경'의 구현방법으로써 근대기 국내에 유입된 일본 화단과 문학계의 '사생' 담론의 요체와 내용적 변천에 대해 주요 저서와 미술 교육서, 비평문 등을 토대로 시기별로 살펴보고자 한다. 나아가 현재 이분적, 대립적으로 이해되고 있는 근대기 사실, 사생, 사의 및 추상이라는 용어 및 개념의 관계성을 살핌으로써 '진경'과 '사생'의 용어 및 개념의 혼성과 변용 과정을 추적해보고자 한다.

Ⅱ. 두 개의 '사생': 동서양 '사생'론과 '사생'의 단계성

1. 근대 이전 동아시아의 전신론(傳神論)과 사생

1) 중국·한국

'사생'이라는 용어는 중국의 당대(唐代) 말기부터 등장하나 송대(宋代)에 이르러 동·식물화와 같이 살아 있는 대상을 직접 대면하여 그려내는 것을 의미하면서, 근대 이전 동아시아에서는 주로 화조화에서 사용되었다.[12] 전통적으로 '사생'은 대상을 '관찰'하고 이를 '사실적'으로 그려냄으로써 사물의 기운(생)과 묘취(妙趣)를 드러낸다는 점에서 위진남북조 시대 고개지(顧愷之) 이래 동아시아 회화론에 있어

11 辻惟雄, 「眞景から写真へ」, 『畫家と旅』 (サントリー美術館, 1990), pp.3-9.

12 일례로 송대 발간된 『선화화보(宣和畫譜)』 (1120)에는 사진(寫眞)과 사생을 분리하여 〈사녀사진도(寫眞士女圖)〉와 같이 인물화에는 '사진'을 〈사생초충도〉나 〈사생쌍학도(雙鶴圖)〉와 같이 영모화조화에는 '사생'을 사용했다.

창작의 중심이 되어온 '전신론'과 연계되어왔다.

'전신'은 전신사조(傳神寫照)에서 나온 개념으로 화가가 숙람(熟覽)과 응신(凝神)을 통해 관조한 대상을 형사(形似)하고 이를 통해 사물에 내포된 '신(神)'을 전함으로써 정신이 사물과 유리됨 없이 천지자연의 조화를 구현하는 것을 일컫는다.[13] 우리나라에서 전신론은 대각국사(大覺國師) 의천(義天, 1055~1101)을 통해 초상화 작화(作畵)의 기본이념으로 인식된 이래, 점차 확대되어 조선 후기에 이르러 대상물의 형체를 정확하게 옮김으로써 '정신'을 담아내는 '형사적 전신론'과 대상물의 형체를 간략히 표현함으로써 이를 초월하여 창작자의 '마음(心)'을 표출하는 '사의적 전신론'으로 이분화되어 전개되었는데, 강세황에 이르러서는 산수에까지 개념이 확장되었다.[14] '형사적 전신'을 이루기 위한 방편으로써 추구된 '사생'이라는 용어와 개념 역시, '전신'사조와 더불어 고려 시대 이래 다수의 문집을 통해 용례를 확인할 수 있는데, 북송대 소식과 문동의 문인들의 '신사(神寫)'론에 근간한 서화론의 고려로의 유입과 함께 수용된 것으로 보인다. 일례로 고려 시대의 학자이자 문신인 이규보(李奎報, 1168~1241)가 학이 나는 선경(仙境)을 그린 그림 한 점에 대해 감평(鑑評)한 다음과 같은 시가 남아있다.

> 학(鶴)은 세속 밖의 물건으로 그 종족은 본시 선경(仙境)에서 나와
> 옥 새장에 편안히 깃들고 구슬 나무에 날개를 펼친다네
> 이 때문에 지도림이 천 리 창공에 놓아주었네
> 지금 대사(大師)는 얼마나 사랑하기에 그림까지 묘사해 두었을까
> 실물도 기르기 어렵거든 그림을 어떻게 간직하려나
> 그 까닭 차분히 물었더니 대사는 그렇지 않다며
> 놔주면 신태가 상실될까 염려요 기르면 외물(外物)에 끌려갈까 염려야
> 놔주지도 기르지도 않으려면 그림보다 나은 것이 없기에
> 선경(仙境)에서 가벼운 날개로 붉은 연기 박차는 진상을 묘사하여
> 여윈 모습으로는 도모(道貌)를 관찰하고 맑은 모습으로는 천진(天眞)을 기른다 하네
> 아 나는 지금 사생도(寫生圖)만 보았을 뿐 감히 사생편(寫生篇)은 지을 수 없구려[15]

---

13 전신 개념에 대해서는 中村茂夫, 『中國畫論の展開』 (中山文華堂, 1965), pp.50-53; 홍선표, 앞의 책, p.266.
14 홍선표, 앞의 책, p.267.
15 "訪養淵師。賦所蓄白鶴圖。鶴是塵外物。族本出神仙。無心玉籠裡。拂翼瓊樹邊。所以支道林。放之千里天。

위 시에서 이규보는 탈속적 소재인 학을 속진(俗塵)에서 기르기보다 그 진상을 묘출해 낸 사생도 한 점을 완상함으로써 그 도를 관찰하고 천진을 기르는 한 대사의 이야기를 통해 대상의 사실적 묘사를 통한 재현의 단계를 넘어 '사생'을 통한 '전신'에 이르는 그림의 효용에 대해 말하고 있다. 이규보의 시 외에서도 확인할 수 있듯이 중국의 역대 화론 가운데서 '사생'이라는 용어는 영모(翎毛) 및 화조와 관련하여 사용된 예가 많은데, 우리나라 역시 중국과 유사하게 고려 시대부터 조선 말기까지 '사생'을 화조와 관련하여 사용한 용례를 다수 찾아볼 수 있다.

조선 중종 때의 문인인 김안로(金安老, 1481~1537)는 1525년 유배를 떠난 경기도에서 야담설화집인 『용천담적기(龍泉談寂記)』[16]를 집필했는데, 평소 서화수집에 취미가 높았던 그의 관심을 보여주듯이 위 야담집에는 중국 당나라의 오도자(吳道子)로부터 고려의 이제현(李齊賢, 1287~1367)과 조선의 안견(安堅, ?~?)에 이르는 작가들에 대한 간략한 화업과 함께 화풍 상의 특징을 평한 내용이 있다. 이를 보면 "황전(黃筌) 부자(父子)가 꽃을 그린 그림은 색소를 잘 쓰는데 신묘함이 있었고, 붓이 극히 가늘어서 거의 먹의 흔적을 알아볼 수 없을 정도였다. 가벼운 색으로 물든 것 같이 되어서 사생이라고 한다.[17]"라고 하여, '사생'이라는 용어를 '담채 풍의 가벼운 채색이 가미된' 꽃 그림의 의미로 사용하였음을 알 수 있다.

또한 조선 말기 추사(秋史) 김정희(金正喜, 1786~1856)는 "대개 요즘에 사생에 있어서는 반드시 남전(南田)을 종(宗)으로 삼고, 전사(塡詞)에 있어서는 멀리 백석(白石)을 따르는데, 풍격의 맑고 빼어남이, 산뜻하고 화려한 한 가지여서 부족함

師今何酷愛。模寫置眼前。眞猶不可蓄。況奈丹靑傳。徐徐涉其理。師意乃不然。放恐失神態。養恐爲物牽。不放亦不養。莫如畫手賢。故寫靑田眞。逸翮凌紫煙。瘦以觀道貌。淸以養天全。吾觀寫生圖。未作寫生篇。", 이규보, 『東國李相國全集』 제5권, 「고율시(古律詩) 44수」, 고려. http://db.itkc.or.kr/dir/item?itemId=BT#dir/node?grpId=&itemId=BT&gubun=book&depth=5&cate1=Z&cate2=&dataGubun=%EC%B5%9C%EC%A2%85%EC%A0%95%EB%B3%B4&dataId=ITKC_BT_0004A_0070_010_0130(2019. 5. 10 검색).

16 「용천담적기」에 대해서는 장영희, 「16세기 필기(筆記)의 일고찰–기묘록(己卯錄)과 용천담적기」, 『민족문학사연구』 26 (민족문학사학회, 2004); 이경우, 「龍泉談寂記와 稗官雜記의 비교 고찰」, 『인문과학연구』 8 (2) (서원대학교인문과학연구소, 1999) 참조.

17 "黃筌父子畫花。妙在賦色。用筆極細。殆不見墨跡。但以輕色染成。謂之寫生。江南徐熙以墨筆畫之。… 趙昌字昌之廣漢人。畫花果。寫生逼眞而筆法較俗。無古人格致。", 김안로, 「龍泉談寂記」, 『대동야승(大東野乘)』, 1525.; 원문의 해석은 고전번역원의 한국고전종합DB를 참고했다. http://db.itkc.or.kr/dir/item?itemId=GO#dir/node?grpId=&itemId=GO&gubun=book&depth=5&cate1=Z&cate2=&dataGubun=%EC%B5%9C%EC%A2%85%EC%A0%95%EB%B3%B4&dataId=ITKC_GO_1322A_0010_000_0020&upSeoji=ITKC_GO_1305A(2019. 5. 24 검색)

이 있으나 우리나라 사람들에게 정문일침(頂門一針)이 되기에는 충분"[18]하다는 내용의 글을 남겼다. 남전은 중국 청대 화가인 운수평(惲壽平, 1633~1690)으로 명려한 색채의 몰골법을 위주로 한 세밀한 화조화로 유명하여, 추사 역시 '사생'에 대해 화조의 정법으로 이해하고 있음을 보여준다. 위와 같은 '사생'과 관련된 개념은 근대기로 이행하는 19세기까지 계승되었는데 이유원(李裕元, 1814~1888)의 「임하필기(林下筆記)」에는 "사생하는 일은 산수(山水)를 그리는 일보다 어려운 것이라고 일찍이 생각하였다. 곧 조심스럽게 지분(脂粉)을 칠할 때도 오히려 투박하게 칠해질까 하여 염려가 되거늘, 하물며 경솔하게 붓을 휘둘러서 자연 그대로의 모습을 능가하는 솜씨를 부린다고 말할 수 있겠는가. … 산수화에서는 더러 알려진 사람이 있으나, 사생에 있어서는 하나도 알려진 사람이 없다. … 우리나라 400년 동안에는 오직 판서를 지낸 강표암(姜豹菴, 강세황)만이 사생에 우뚝 뛰어났다."[19]고 하여 이전 시기 문인들의 '산수를 그리는 일(寫山水)'과 '사생'을 구분하는 방식을 그대로 따르고 있다.

한편, '산수'나 '경관' 표현과 관련하여 '사생'을 사용한 예는 17세기부터 18세기에 걸쳐 등장하는데, 이와 관련해 주목할 것이 택당(澤堂) 이식(李植, 1584~1647)의 문집 『택당집(澤堂集)』 가운데 실린 「나몽뢰가 집에 소장한 화첩에 쓴 글(羅夢賚家藏畫帖序)」과 농암(農巖) 김창협(金昌協, 1651~1708)의 문집인 『농암집(農巖集)』의 시 한 수이다. 『택당집(澤堂集)』의 내용에 따르면 나몽뢰[20]의 부친이 안견의 제자이자 조선 중기의 화가인 석경(石敬, 1440~?)의 그림 10첩(帖)을 오래도록 소장하고 있었는데, 화첩은 검은 바탕에 황백(黃白)의 금가루를 써서 칠을 한 것이었다.도5 나몽뢰가 이 화첩을 새로 단장하려고 그림과 시를 따로 떼어 놓았었는데, 정

18 "大槩近日寫生之必宗南田。塡詞之遠溯白石。風裁冷雋。不及於側艷一路。足以下頂針於東人。" 『완당전집(阮堂全集)』 제3권, 「서독(書牘) 23번째」, 1934; 원문은 http://db.itkc.or.kr/dir/item?itemId=BT#dir/node?grpId=&itemId=BT&gubun=book&depth=5&cate1=Z&cate2=&dataGubun=%EC%B5%9C%EC%A2%85%EC%A0%95%EB%B3%B4&dataId=ITKC_BT_0614A_0040_010_0230(2019. 5. 24 검색) 참조.

19 "余嘗以爲寫生難於山水… 卽工染脂粉尙患笨伯, 況可議率爾命筆肖奪天工耶. 文字離於筆墨而又到筆墨所未到之地. 毛詩尙矣. 爾雅之分門別類離騷之標擧寄托眞與造物者爭工吟釋之頃. 芬芳溢簡形色湧紙.… 山水…名家或有可以稱說者至於寫生寂然無聞. 卽有之略出於院體.…卧勤四百年間惟一姜豹菴尙書超超玄箸.", 李裕元, 「華東玉糝編」, 『林下筆記』 34권; 원문의 해석은 고전번역원의 한국고전종합DB를 참고했다.; http://db.itkc.or.kr/dir/item?itemId=BT#dir/node?grpId=&itemId=BT&gubun=book&depth=5&cate1=Z&cate2=&dataGubun=%EC%B5%9C%EC%A2%85%EC%A0%95%EB%B3%B4&dataId=ITKC_BT_1432A_0370_010_0620(2019. 5. 24 검색)

20 나몽뢰는 조선 중기의 문신인 구포(鷗浦) 나만갑(羅萬甲, 1592~1642)으로 몽뢰는 자(字)이다.

묘호란(丁卯胡亂)을 당하는 바람에 그림은 바닷가에서 잃어버리고 시만 남게 되었다. 이 때문에 화공(畫工)인 이징(李澄)에게 부탁하여 시의 내용을 근거로 그림을 그리게 해서 일체 옛 모습대로 복원하고 다시 시를 그 자리에 배치하였다. 이후 나몽뢰가 이 식을 찾아와 후일에 새로 그려진 이징의 그림을 석경의 것으로 오인할 것을 염려하여 이에 대한 대략적인 내용을 기록해 달라고 부탁하였다는 내용이다. 이러한 화첩에 대한 설명과 함께, 이징이 그린 그림에 대해 다음과 같이 평하였다.

5
이징
〈니금산수도(泥金山水圖)〉
비단에 금물
87.8×61.2cm
국립중앙박물관

> 이 열 폭에 그린 그림으로 말하면, 집안 뜨락이나 시골 마을에서 늘상 보는 것을 소재로 한 것이니, 가령 다시 살아나서 사생한다 하더라도, 석경의 그림인지 이징의 그림인지 어떻게 구별을 할 수가 있겠는가. 돌아보건대, … 그림을 보고 경물을 감상하며 얼마나 멋들어지게 창수(唱酬)했는지를 지금도 이 시들을 통해 상상해 볼 수가 있다.[21](밑줄은 필자 강조)

『농암집』4권에 실려 있는 시 〈주천(舟遷)〉에서 김창협은 "나는 평소 두보(杜甫)를 사모하여 여행 기록 시로 남겼네. 지금도 사천성(四川省)의 옛날 촉 지방 험난함이 사생한 듯"[22]이라고 하여 자신이 여행 중에 본 경관을 옮겨 그린 듯 생생하게 시로 남겼다는 내용을 읊고 있는데, 앞선 나몽뢰가 이징에게 맡긴 그림은 실경을 토대로 한 명소도류보다는 사시팔경(四時八景)이나 소상팔경(瀟湘八景)과 같은 제화시를 토대로 한 시의도류로 추정된다.도6 이에 반해 김창협의 시는 기행을 통

21 "況此十帖所a088_149a畫。乃園塢間恒物。卽寫生還魂。於敬與澄何擇焉。顧彼時昇平。館閣無事。看畫賞物。唱酬之盛。" 李植, 「羅夢賚家藏畫帖序」, 『澤堂集』 9 서(序).

22 "平生慕杜老。有詩能紀行。至今川蜀間。險絕如寫生。" 金昌協, 『農巖集』 4, 1709.

해 실견했던 승경(勝景)의 현장감을 생생하게 전달하기 위한 방편으로써 '사생'의 요소를 언급하고 있으나, 모두 이전 시기 보기 어렵던 산수나 경관의 회화적 묘사에 '사생'이라는 용어와 개념을 도입했다는 점에서 17세기 후반 이후 유행한 기행유기(紀行遊記) 및 진경· 명승도 제작과 관련해서도 주목할 만하다.

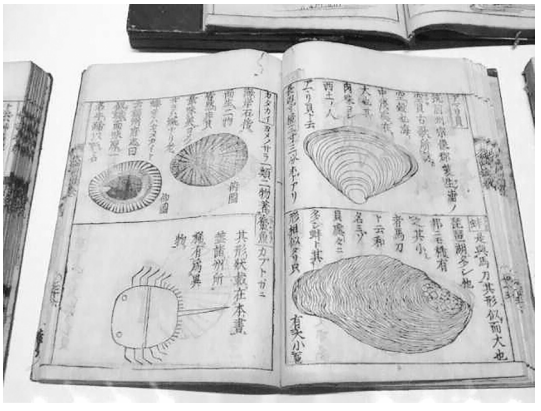
2) 일본

이에 반해 일본에서는 '사생'이라는 용어가 사용된 최초의 시기에 대해서는 특정하기 어려우나, 17세기 후반부터는 '사생'과 관련된 용례가 폭발적으로 증가함을 확인할 수 있다. 이의 원인으로는 에도 막부의 적극적인 장려 속에서 활성화된 본초학(本草學)과 중국 문인들의 기행유람 문화를 수용한 유학자들의 기행문학과 실경화 제작, 그리고 18세기 네덜란드로부터 유입된 난학(蘭學) 및 서양화의 영향으로 형성된 마루야마 오쿄를 위시한 '사생화파'로 불린 마루야마(円山)파의 성립 등이 작용한 것으로 보인다.

본초학은 중국에서 발생한 학문으로 잘 알려진 바와 같이 일본에서는 나라(奈良) 시대에 유입되었다. 그러나 적극적이고도 실증적인 연구가 진행된 것은 17세기 이후부터로 이 시기 국학 진흥의 분위기와 맞물리며 일본 내에서 자생하는 약물로 사용 가능한 식물과 동물 및 광물에 대한 광범위하고 실증적 연구가 진행되었다. 당시 『야마토본초(大和本草)』(1709)도7와 같은 도감류가 다수 출판됨에 따라 이의 삽도로 사물을 객관적이고 세밀하게 그려낸 사생도가 함께 게재되었는데, 이를 통해 사생의 제재와 성격에 대한 인식의 폭이 확장되었다. 아울러 당시 본초학자들의 약초 연구를 위한 전국적인 유람은 에도 후기 유학자들의 사생 유람과 더

6
이징
〈화개현구장도(花開縣舊莊圖)〉부분
비단에 수묵
89×59cm
국립중앙박물관

7
『야마토본초』 부분
1709



불어 무로마치(室町) 시대부터 이어져 온 명승 위주의 '진경도'와는 구분되는 새로운 남종문인화풍의 실경산수도의 유행에도 크게 기여했다.[23]

그러나 이처럼 17세기 후반부터 18세기에 걸쳐 일본에서 진행된 '사생'과 관련된 다양한 문화적 현상은 근대기 사생을 '스케치'의 동의어로 보는 경향과는 다른 것이었는데, 이에 대해 고노 모토아키(河野元昭)는 에도 시대의 화론 분석을 통해 당시 유통된 사생 개념이 근대와는 달리 대상의 기운을 파악하고 형태를 정밀하고도 세련되게 묘사하는 종합적이고 복합적인 회화행위를 포괄하는 것으로 보았다.[24] 이에 에도 시대 사생을 크게 생의(生意=생기)를 파악하여 묘사하는 '생의사생', 객관적인 정확한 묘사에 중점을 둔 '객관사생', 정교하고도 세밀한 묘사에 치중한 '정밀사생', 그리고 대상을 관찰함과 동시에 그려내는 스케치와 유사한 개념의 '대간(對看)사생'의 네 가지로 분류하여 제시한 바 있다.[25]

이상으로 살펴본 바와 같이 근대 이전 일본에서 역시 에도 후기 이후 다양한 사회 문화적 배경을 통해 '사생'이라는 용어의 사용이 본격화되면서, 17세기 이후부터는 중국과 한국과 함께 공통적으로 '사생'의 주요 대상으로 삼아 온 '화조' 뿐 아니라 '산수', '인물' 등 다양한 장르에서 '사생'이라는 용어가 중의성을 지닌 개념어로서 존재했음을 알 수 있다. 그렇다면 일본에서 앞선 정선의 그림에 대한 제목에서 볼 수 있듯이 '사생'을 '스케치'와 같은 서구적 용어 개념으로 받아들이고 대중화하게 된 것은 언제부터일까? 이와 관련해서 가장 직접적인 원인을 제공한 것으로 메이지기의 구미식 도화교육의 수용과 문학에서의 '사생문' 논쟁을 중심적으로 살펴보고자 한다.

2. 일본 메이지기 서구 '사생' 개념의 도입과 변용

일본에서 정부 주도로 서양화 교육이 공식화된 것은 메이지 9년(1876) 설립된 공부(工部)미술학교가 그 시원이다. 그러나 공부미술학교 설립에 앞선 1856년부터 에도 막부는 양학(洋學)연구소인 번소조소(蕃所調所)를 설립하고 내부에 회도조

23 에도 시대 일본의 본초학과 기행문화에 대해서는 김건리, 「유람 중 그려진 실경: 에도 후기(江戶 後期) 스가에 마쓰미(菅江眞澄)의 산수화」, 『미술사논단』 16·17 (2003), pp.182-186 참조.

24 미키 쓰카다(塚田美紀), 「岸田劉生の圖畫教育論」, 『東京大學大學院教育學研究紀要』 36 (1996), p.408.

25 河野元昭, 「江戶時代 '寫生'考」, 『日本繪畫史の研究』 (吉川弘文館, 1989), p.399.

8
안토니오 폰타네시
〈연필화수본 산길
(鉛筆畵手本 山路)〉
종이에 연필
1876~1877

방(繪圖調方)을 두어 양서(洋書) 및 양화 연구를 후원했다.[26] 여기서 번역된 『서화지남(西畵指南)』과 같은 책은 메이지기 이후 도화교과서 제작에도 활용되고 있어 에도 말기 막부의 양학에 대한 관심과 지원이 메이지 정부의 개화정책에 초석이 되었음을 알 수 있다.

이탈리아의 풍경화가인 안토니오 폰타네시(Antonio Fontanesi, 1818~1882)도8가 담당한 화학(畵學)과와 조각학과로 두 가지 전공으로 나뉘어 있던 공부미술학교의 교육과정에서 참고할 부분은 사생이 교과과정에 적극적으로 도입된 것이다. 교과과정은 『공부성연보(工部省年報)』의 「화학생도진도표(畵學生徒進度表)」와 일본 메이지기의 대표적인 구파계 서양화가인 고야마 소타로(小山正太郎) 소장의 「생도개급표(生徒改級表)」를 통해 살펴볼 수 있는데, 「화학생도진도표(畵學生徒進度表)」에 따르면 화학 전공 학생들은 이수 상황에 따라 실습과 기초학 두 가지 계통으로 학습 내용을 나누거나 이 두 가지를 병행할 수도 있었는다. 과정은 풍경인물초보(風景人物初步)→풍경인물상등(風景人物上等)→석고사생(石膏写生)→풍경사생(風景写生)→풍경인물유화(風景人物油画)→풍경인물유화사생(風景人物油画写生)를 차례로 이수하고 별도로 기하학(幾何学)→원근법(遠近法)→장식화(飾画)→윤리영법(論理影法)→해부학(外部)을 배우는 것으로 진행됐다. 이수 과목의 내용에서 알 수 있듯이 서양화를 학습하기 위한 방편으로 '사생'을 중심으로 한 풍경과 석고를 활용한 인물화 교육이 대종을 이루고 있음을 알 수 있다. 또 다른 자료인 1876년 11월부터 1878년 7월까지 초기 1년 8개월 간의 수업을 기록한 고야마의 「생도개급표(生徒改級表)」에는 좀 더 세부적인 내용이 기재되어 있는데 내용은

26 『明治の視覺革命』 (학습원대학사료관, 2011), p.10.

아래와 같다.

▣ 임화(臨画)→석고인물사생(반신)→석고인물사생(입상)

▣ 유화→인물손발사생→인물사생(목탄연필화)→연필풍경사생→유화풍경사생

방법은 체본이나 교본을 보고 그리는 임화에서 사생화 순으로, 제재는 체본→석고상→인물모델→풍경 순으로 진행되었고 재료는 연필, 목탄에서 유화 순으로 순차적으로 이수했음을 알 수 있다.[27] 이처럼 일본의 근대기 도화 교육에 있어 사생은 초기 전문화가 양성을 위한 방편으로 도입되었지만 메이지 20년대 이후 보통교육의 내용에도 사생화 교육이 이루어지면서 '사생'이라는 용어가 대중적으로 보편화 됨과 동시에 그 의미와 개념도 '형태를 알아보고 형상(眞像)[28]을 정확히 그리는 능력을 얻게 하고 미감'을 기르기 위한 도화 교육의 기본 목표에 부합하는 '객관사생'에 초점이 맞춰진 형태로 전개된 것으로 보인다.

그러나 공부미술학교는 어니스트 페놀로사(Ernest Francisco Fenollosa, 1853~1908)에 의해 촉발된 서양화 비판 및 배척론에 의해 더 이상 국가적 지원을 받지 못하고 1883년 폐교하였는데, 공부미술학교의 폐교는 1880년대 서양화단 전체의 침체와도 결부되어 서양화의 대상을 원근법 등을 통해 착시적이고 사실적으로 재현하는 객관적 사생에 대한 비판 또한 함께 일어났다. 이에 재현적 사생은 아마추어와 어린이를 위한 교육적 방편으로, 전문적인 화가들은 단순한 재현을 넘어서서 내용이나 마음을 담아내는 주관적이고 사의적 사생에 대한 논의로 관심이 확대되면서 메이지 말에서 다이쇼기에 걸쳐 '사생'의 구조가 세분화, 체계화되고 '사의', '사실'과의 관계성까지 종합적으로 고찰하여 작품에 활용하고자 하는 풍조가 미술계 뿐 아니라 문학계를 포함한 문화 전반에서 이루어졌다.

메이지 초기 미술계에서 일어난 적극적인 '사생'의 도입과 더불어 주목해 살펴볼 것이 서양화의 '사생'으로부터 기법과 개념을 차용하여 문학에 접목시킨 마사오

27 金子一夫, 「工部美術學校における絵画·彫刻教育」, 『學問の過去·現在·未来 第一部』 (東京大學, 1997); http://umdb.um.u-tokyo.ac.jp/DPastExh/Publish_db/1997Archaeology/02/20600.html(2019. 6. 2 검색)

28 우리나라의 소학교령시행규칙은 초기 일본에서 1900년에 개정된 교육 내용을 거의 그대로 도입하여 공포되었는데, 흥미로운 점은 3년 후인 1909년에 개정된 시행규칙에서는 '진상을 그린다(眞像を画く)'의 표현이 '바르게 그린다(正しく描く)'로 변경되었다. 장동호, 「1895-1945년에 있어서 초등회화의 변천」, 『미술교육연구논총』52 (2018), p.206.

카 시키(正岡子規, 1867~1902) 이후의 하이쿠(俳句)의 '사생론'이다.

마사오카 시키는 화가 나카무라 후세츠(中村不折, 1866~1943)를 통해 공부미술학교의 교수인 안토니오 폰타네시의 서양 미술이론을 접하게 되었는데, 이론을 통해 서양화의 기초적 사생을 배워 1895년부터는 공상이나 사실, 실경, 객관적 묘사의 관계 속에서 하이쿠에 사생을 도입하고자 했고 1897년부터는 '사생'이라는 용어를 직접적으로 사용했다.[29]

시키의 사생론에서 주목되는 점은 '사생'을 실체의 사물을 있는 그대로를 묘사하는 '진정한 사실(生の写實)'이라는 용어를 통해 설명함으로써 당시 사실주의 문학에서 사용된 '사실(寫實)'이라는 용어를 '사생'과 접목한 것이다.

> 진정한 사실(生の写生)이라고 하면 합리나 비합리, 사실이나 비사실을 말하는 것이 아니다. 화가는 반드시 사생에 의하지만 신이나 요괴, 보이지 않는 것을 재미있게 그려낸다. 그러나 신이나 요괴를 그리는 것도 물론 사생에 의한 것으로, 단지 있는 그대로를 사생하면 사생의 부분을 모으는 것과 다르지 않다. 따라서 진정한 사생도 이와 같다.[30]

인용문에서와 같이 '사실'을 말하면서도 '현상'보다는 '생'이라고 하는 자연 그대로의 생동감을 강조하고 있는데, 이러한 점에서 시키의 사생론은 서양의 르네상스 이후 진행된 대상의 사실적 재현의 단계로부터 나아가 서양 인상주의 화가들이 경물을 대하는 태도에 근접한 변화상을 보여준다. 또 하나 시키의 사생론에서 주목해 볼 부분이 '객관적인 대상'으로서의 '실경'에 대한 필요성을 역설한 것이다.

> 오사카(大阪)의 라이세키(露石)에서 분쿄(文鳳)의 일본의 아경(雅景)을 그렸다. 이것은 도시의 명소를 하나하나 사생한 것으로, 이들의 그림 아치가 있음은 분명하고 명소를 거짓으로 그리지는 않았을 뿐 아니라 그 느낌을 잘 나카냈다. 오쿄의 아라시야마(嵐山)의 그림은 진짜 사생이라 하겠지만, 대부분의 산수화는 사생에 무게감을

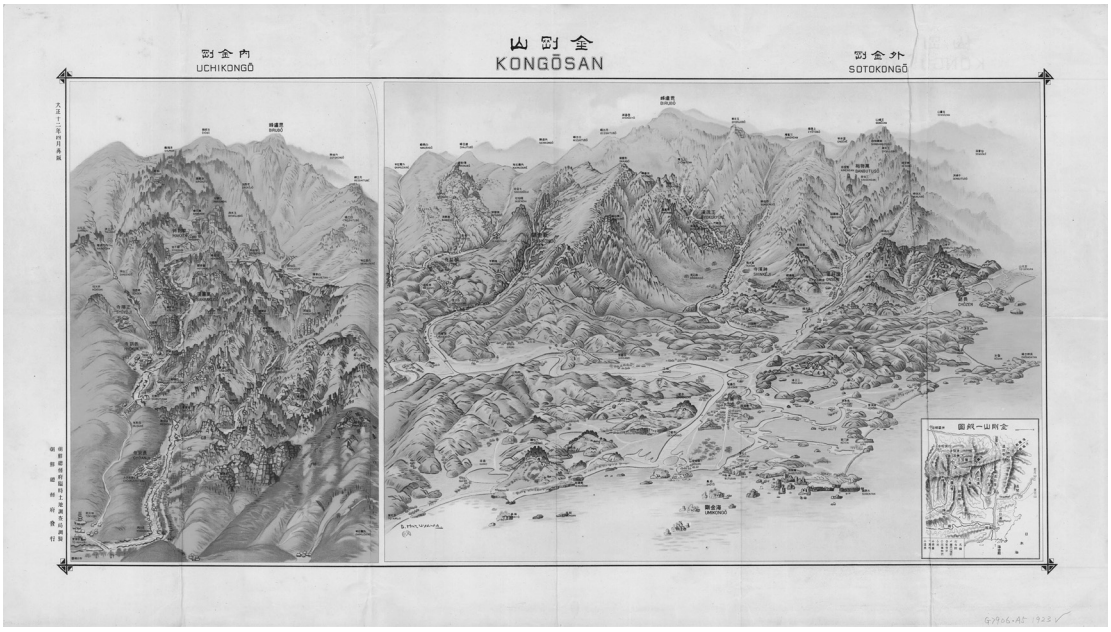
29 박소현, 「시키(子規)의 사생에 대한 고찰」, 『일본어문학』53 (2011), p.287.

30 "生の写実と申すは、合理非合理事実非事実の謂にては無之候。しかし神や妖怪を画くにも勿論写生に依るものにて、ただありのままを写生すると、一部一部の写生を集めるとの相違に有之、生の寫実も同様の事に候。これらは大誤解に候。", 正岡子規, 『歌よみに與ふる書』 (岩波文庫, 2004), pp.27-28.

두지 않았다. 그 외 시조파의 그림이 진경(眞景)을 그린 것은 분명하나, 그것은 일부에 그치고 있다. 전체적으로 이른바 경색화(景色画)라는 것은 사생이 아닌 것이 많다. 이를 볼 때 분쿄가 일일이 사생한 것은 일본에서는 극히 드문 것일 것이다.[31]

시키는 실경과 진경의 차이에 대해서도 언급했는데, 오히려 진경은 실제와 똑같은 경치나 정경이기 때문에 사진이나 영상의 이미지로 대체할 수 있는 것으로 보았다. 반면, 실제의 경치를 의미하는 진정한 사실인 실경은 실제 장소에서 관자의 실제 체험을 토대로 하는 객관적 풍경 그 자체로 이해하고 있음을 알 수 있다. 한 개인이 실경을 접한 경험을 실경을 사생한 그림을 통해 얻을 수 있다는 시키의 사생관은 개인 각자가 느끼는 주관적 감각이 합일이나 동화의 단계에 근접하게 되는

9
〈朝鮮金剛山眞景〉
1923
National Library of Austrailia



31 "大阪の露石から文鳳の 帝都雅景一覧 を贈ってくれた。これは京の名所を一々に写生したもので、その画に雅致のあることはいふまでもなく、その画がその名所の感じをよく表はして居ることは自分のかつて見て居る処の実景に比較して見てわかって居る。… 応擧の画いた嵐山の図は全くの写生であるが、そのほか多くの山水は応擧といへども、写生に重きを置かなかつたのである。そのほか四条派の画には清水の桜、栂の尾の紅葉などいふ真景を写したのがないではないやうであるが、しかしそれは一小部分に止つてしまつて、全体からいふと景色画は写生ではないのが多い。しかるに文鳳が一々に写生した処は日本では極めて珍しいことといふてよかろう。", 正岡子規, 『病牀六尺』(岩波文庫, 2003), pp.43-44.

경지에 이르면, 이때 실경을 사생한 그림은 객관성을 획득했다고 본 것이다.

시키의 이 같은 진경과 사실, 그리고 이의 묘출방법으로서의 사생에 대한 관념은 전통적으로 존재해왔던 위 용어들의 근대적인 변용 과정을 보여주는 한편, 1910년대 이후 명소나 특정 지역의 전경을 보여주거나 소개하는 카메라를 통해 찍힌, 박제된 이미지인 경관 '사진'류에 '진경', 혹은 '진경도'라는 이름이 다수 붙여지게 된 이유에 대한 단서를 제공한다는 점에서 의의가 있다.도9

Ⅲ. 다이쇼기 이후 사생 개념의 분화와 전개

시키의 사생론은 메이지에서 다이쇼기로 이행되면서 다카하마 교시(高浜虚子, 1874~1959), 가와히가시 헤키고토(河東碧梧桐, 1873~1937), 아쿠타가와 류노스케(芥川竜之介, 1892~1927) 등에 의해 계승·변용되었다.[32] 다이쇼기는 메이지기 탈아입구(脫亞入歐)의 정치구조에서 흥아(興亞)의 이데올로기로 이행된 시기로, 동양과 일본 문화전통에 대한 재발견과 서구 물질문명에 대한 정신적 회복이 중심적인 키워드가 되었다. 이에 문학계뿐 아니라 미술계에서도 동서양화단을 막론하고 중국 문인화와 수묵화의 가치에 대한 재발견 작업이 일어나면서 서양을 객관, 동양을 주관의 세계로 이분화하며 회화표현에 있어 사의성을 강조하게 된다. 이러한 배경 속에서 기존의 사생 위주의 도화교육에도 자유화 교육이 첨가되는 등 변화가 야기된다. 그럼에도 불구하고 사생은 여전히 회화입문자나, 학생, 아마추어 화가들에게 관찰을 통해 대상을 객관적으로 그려내는 훈련에서부터 주관적이고 개성적인 회화표현의 단계인 사의로 가는 핵심적 방법으로써 장려되었다. 이에 근대기 일본에서는 이론가와 화가, 즉 직업적 전문작가이면서 교사이기도 하였던 주요 작가들에 의해 심도있는 이론서를 겸한 교습서가 다수 발간되었다.

이 가운데 본 장에서는 근대기 '사생' 및 '진경'론과도 밀접하게 관계가 있을 뿐 아니라 화숙과 학교를 통해 많은 제자를 길러내며 동아시아 화단에서 영향력을 행사하였던 긴바라 세이고(金原省吾, 1888~1958)의 화론서를 중심으로 다이쇼기 이후 구체화된 '사생' 개념의 분화와 전개상을 살펴보고자 한다.

---

32 박소현, 「시키 이후의 사생에 대한 고찰」, 『일본어문학』 57 (2012), p.188.

긴바라 세이고는 동양미술사 연구자로 1929년부터 도쿄(東京)의 제국미술학교의 교수로 재직하며 시키와도 관련된 단가(短歌) 잡지인 『아라라기(アララギ)』의 시인으로도 활동했다. 1924년 이와나미(岩波)서점에서 출판한 『중국상대화론연구(支那上代畵論研究)』를 시작으로 『회화에 있어서 선의 연구(絵画に於ける線の研究)』(1927), 『동양화(東洋画)』(1929), 『표현의 일본적 특성(表現の日本的特性)』(1936) 등 50여 편의 저서를 펴내며 일본뿐 아니라 중국과 한국의 작가들에게도 많은 이론적 영향력을 끼쳤다.

이러한 긴바라의 저서 가운데 사생과 사의에 대한 명확한 개념을 정리하고, 그 이론적 전거를 동양화론의 그 역사적 흐름 속에서 정리한 저서로 『동양화』가 있다. 긴바라는 제 3장 "동양화의 사조(東洋畵の思潮)" 중 14페이지에 걸쳐 사실·사의·사생에 대해 기술하고 있는데, 가장 눈에 띄는 것이 바로 사생과 사의의 관계를 설명한 부분이다. 먼저 동양화의 '사생'과 '사실' 문제에 다가가기 위해 사혁의 6법 중 '골법용필(骨法用筆)'과 '수류부채(隨類賦彩)', 그리고 '응물상형(應物象形)에 대해 설명하였다. 나아가 다음과 같은 의견을 피력했다.

> 본래 사생이라는 용어는 중국에서 오늘날 우리들이 사용하는 것과 같이 사용되지 않았다. 중국의 화제 분류에 의하면 초상화를 전신화(傳神畵), 풍경화를 산수화로 칭하였으며 화조화는 사생화라 하였다. … 그러나 오늘날과 같이 사생이라는 말의 뜻이 대상성을 완성한다는 의미로 사용되고 있기 때문에 이를 과거와 같이 되돌릴 필요는 없을 것이다. 따라서 사생이라는 말 속에 첫 번째로는 사실을 두 번째로는 사의를 그 안에 포함시키는 것 역시 부적절한 것은 아니다. 사실은 사생이 아직 불완전한 것이다. 따라서 필연적으로 고도의 사생, 즉 사의로 나아가는 높은 단계를 요구한다.[33]

또한 "사생이라는 것을 화체(畵體)로 삼을 때 소재와 대상을 비교하여 닮게 된 경우에만 이를 의미하는 것은 아니다."라고 하여 메이지 초기 사생을 사실과 동일시 하고 사의와 대조시켜 이해한 사생 개념으로부터 벗어나 새로운 의미에서 사생을 중시하는 변화된 양상을 보여준다.

---

33 金原省吾, 『東洋画』 (春秋社, 1929), pp.220-234.

아울러 사실과 사의의 구별은 근원적 형태의 유무에서 비롯되는 것으로 보고, 사실은 추상적 형체이며, 후자는 구체적 형태라고 밝혔다. 일견 반대로 보는 것이 맞을 듯하나 긴바라는 추상과 구체의 구분은 그 세부적인 선조의 밀도에 있는 것이 아니라 그 세부로 확충될 수 있는 가능성에 근거하는 것이라고 설명했다. 이러한 설명은 근대기 추상화단에서 시도된 신사실(新寫實)이라고 하는 용어를 이해하는 데도 유용하다.

흥미롭게도 1934년 7월 조선에서 발행된 잡지 『조선의 교육(朝鮮の教育)』에는 앞서 살펴본 긴바라의 『동양화』의 소제목인 「사실·사의·사생」과 동일한 제목의 글이 게재되었다. 글의 세부적인 구조는 다르나 수류부채, 응물상형과 같은 '중국 화론'을 전거로 하여 사실을 설명하면서 "일반적으로 사의는 사생이 아니라고 생각한다. 그러나 동양화뿐 아니라 서양화에서도 이 둘이 같은 의미를 갖는 경우가 있다. … 그렇다면 사의는 결국 사생이 아니겠는가?"라고 하여 긴바라의 의견과 매우 유사한 주장을 펼치고 있다. 이 둘의 상관관계의 여부를 떠나서 알 수 있는 것은 1920년대를 거치면서 근대 초기의 사실(객관, 채색)=일본화로 사의(주관, 수묵)=서구 전위미술으로 이해하고 우열 관계 속에서 이를 이해하고자 한 기존의 이분법적인 사고가 작화자(作畵者)의 수준과 회화 입문의 단계에 따라 종합적이고 실용적으로 접목되는 교육방법이 보편화되고 있음을 확인할 수 있다. 또한 이러한 맥락에서 이전 시기 다양한 철학적 함의를 가진 '진(眞)'개념이 실제 경치인 명소, 혹은 실경으로 의미가 축소되고, 실경 여부보다는 그를 마주하고 체험하는 '생'의 개념이 근대를 거쳐 강화되었다고 하겠다.

Ⅳ. 맺음말: 진경(眞景)과 풍경(風景), 고와 금

이상에서 살펴본 바와 같이 전 근대기 동아시아에서 천하동문(天下同門)의 관계 속에서 공유해 온 용어들이 근대기를 거치며, 일본 중심의 미술 구조 속에서 새로이 혼용, 재편되어 가는 과정을 '사생'과 '진경'의 개념을 중심으로 살펴보았다. 1910년대를 거치면서 동아시아에서 문학에서 읊고 회화화되던 '명소'와 관련된 제재들은 근대 서양문화와의 충돌 및 이식과정을 거쳐, 서구적 조형언어로 변형되거나 특수한 근대라는 이데올로기에 부합하는 요소들을 중심으로 재편되면서 특정한 실경인 특정 경에서 '이름 없는 풍경'인 일상경으로 변모되었다. 이에 따라 특정

한 장소의 사실적 재현 여부를 떠나 자연 및 경물을 직접 대응하고 이를 통해 대상이 갖는 본질적 미를 자기화하고 끌어내는 방편으로써 사생은 단순한 경물의 재현을 넘어 화가들의 자기 표현의 원동력으로써 인식되며 동아시아 근대미술에서 새로운 용어로 거듭나며 현대에 이르렀다.

따라서 근대기 정형적인 화보풍의 산수의 상대적 개념으로서의 '사경' 혹은 '실경' 산수를 특정 장소와 대비하여 찾거나 현대 한국적 풍경화의 발원으로서 '진경'을 추구하고자 하는 방법론은 이러한 사생론의 시기별, 단계별 변화상에 대한 이해를 토대로 보완 및 재고될 수 있으리라 기대한다.

주제어 keywords
긴바라 세이고 Kinbara Seigo, 마사오카 시키 Masaoka Siki, 근대 Modern, 도화교육 Art Education, 사생 寫生 Sasaeng, 사실 寫實 Sasil(Realism), 사의 Sayi, 정선 謙齋 Jeong Seon, 진경 眞景 true-view landscape, 풍경 landscape, 하시모토 간세쓰 Hashimoto Kansetsu

투고일 2019년 2월 28일 | 심사일 2019년 3월 21일 | 게재확정일 2019년 4월 30일

참고문헌

사료

『개벽 *Gaebyeok*』

『동아일보 *Dong-a Ilbo*』

『매일신보 *Maeil Sinbo*』

『문장 *Munjang*』

『한국문집총간 *Korean Literary Collections in Classical Chinese*』

논저

김성희 Kim, Sunghee, 「자하 신위의 문인화론 연구 A Study on Jaha Shin Wi's Theory of Literary Painting」, 성신여자대학교 박사학위논문 Ph.D. diss., Seoul: Sungshin University, 2007.

김용준 Kim, Yongjun, 『근원 김용준 전집 *Collection of Keunwon Kim, Yongjun's Essay*』, 파주: 열화당 Paju: Youlhwadang, 2001.

박소현 Bark, Sohyun, 「시키(子規)의 사생에 대한 고찰 A Study on Shasei of Masaoka Siki」, 『일본어문학 *Korean Journal of Japanese Language and Literature*』 53, 2011, pp.285-306.

홍선표 Hong, Sunpyo, 『조선시대 회화사론 *Art Theory in Joseon Dynasty*』, 서울: 문예출판사 Seoul: Moonnye Publishing Co.,Ltd., 1999.

金原省吾 Kinbara, Seigo, 『東洋畵 *Oriental Painting*』, 東京: 春秋社 Tokyo: Shunjusha, 1929.

岸田劉生 Kishida, Ryusei, 『圖畫教育論 *A Theory of Art Education*』, 東京: 改造社 Tokyo: Kaizosha, 1925.

小室翠雲 Komuro, Suiun, 『日本畵の描き方 *Methods of Japanese Paintings*』, 東京: 誠文堂 Tokyo: Seibundo, 1925.

田中正史 Tanaka, Seisi, 「風景の近代 Modernization of Landscape」, 『風景の近代 *Modernization of Landscape*』, 日光: 小杉放菴記念日光美術館 Nikko: Kosugi Hoan Museum of Art, Nikko, 1998.

Go(古) and Geum(今) of 'Jingyeong'
Acculturation and Hybridization in the Concepts of Sasaeng and Jingyeong in Modern Period

Hwang, Bitna

The term and concept of 'Jingyeong(眞景)', in addition to Japan's liquidation of remnants after liberation, rediscovering it as a historical precursor to the recovery of Korean character, has been considered one of the most important concepts of the Korean Modernization, along with 'Sasaeng(寫生)' in relation to Jingyeong and Jeong Seon(鄭敾) in the latter part of the Joseon period. In this process, however, Sasaeng were also removed from the context of the "Jeonshin theory(傳神論)" used in East Asia before modern times, and there was a tendency to view 'Sayi(寫意)' and 'Sasaeng' in a dichotomous way and to understand Sayi in conjunction with the "Abstract Art" on modern times.

However, if the emphasis was placed on graphic depictions of the immediate object, such as painting education conducted under the early Meiji policy, it became more likely to incorporate the old modern narrative into the Western formation theory through the rediscovery boom of the Eastern tradition that took place through the Taisho(大正) at the end of the Meiji period. Thus, the hierarchical and informative differentiation of Sasaeng from the rudimentary level of objective Sasaeng for amateurs(children) to the subjective Sasaeng for professionals was published through the leading Japanese painters and the theorists and spread to East Asia.

In this paper, the two terms, 'Jingyeong' and 'Sasaeng,' have been traced through major literature and primary materials of the modern era to this day. Through this, the focus of understanding "truth" with a focus on "reality" and "reality" is a term derived from Japan's "attraction painting(名所圖)" concept of evolution and the hybridization of Western landscape painting, and it aims to help expand the scope of understanding of modern Korean painting's "truth" and "abstract art."