



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2023년 8월  
석사학위 논문

# 의재(毅齋) 허백련(許白鍊)의 남종화 연구

- 동기창(董其昌)의 남북종론(南北宗論)을  
중심으로 -

조선대학교 대학원

미학미술사학과

유 지 현

# 의재(毅齋) 허백련(許白鍊)의 남종화 연구

- 동기창(董其昌)의 남북종론(南北宗論)을  
중심으로 -

A study on the Namjonghwa of  
Uijae Huh Baekryun - Based on the  
South-North Dialectic of Tung Ch'i-ch'ang -

2023년 8월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

유 지 현

# 의재(毅齋) 허백련(許白鍊)의 남종화 연구

- 동기창(董其昌)의 남북종론(南北宗論)을  
중심으로 -

지도교수      조   송   식

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함

2023년 4월

조선대학교 대학원

미학미술사학과

유 지 현

# 유지현의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 장민한 (인)

위원 조선대학교 교수 박선희 (인)

위원 조선대학교 교수 조송식 (인)

2023년 5월

조선대학교 대학원

# 목 차

## ABSTRACT

제1장 서론 .....	1
제2장 허백련 예술의 근원으로서 남종화 .....	8
제1절 동기창의 남북종론과 남종화 .....	8
제2절 조선시대 남종화의 전개과정 .....	12
제3절 일본 남화의 유입과 한국 근대 화단 .....	15
제3장 허백련의 남종화 수용과 교류 .....	20
제1절 유년시절 일가 인물과의 관계 .....	20
제2절 일본 유학 시절 사승관계 .....	22
제3절 교유 관계 .....	26
제4장 허백련의 남종화론 .....	29
제1절 기운생동과 필묵법 .....	30
제2절 마음속 산수의 경계 .....	34
제3절 전통과 개성 .....	36

제5장 허백련 남종화의 조형적 특성 ..... 40

  제1절 남종화 형식미의 추구하고 변화 ..... 40

    1. 전통 남종화 양식의 추구 ..... 42

    2. 필묵의 완숙함과 화면의 조화 ..... 46

  제2절 주제의 다양화 ..... 49

    1. 의도인기(毅道人期) 이전 ..... 50

    2. 의도인기(毅道人期) 이후 ..... 54

제6장 결론 ..... 60

참 고 문 헌 ..... 63

도 판 목 차 ..... 67

도           판 ..... 70

## ABSTRACT

### A study on the Namjonghwa of Uijae Huh Baekryun

- Based on the South-North Dialectic of Tung Ch'i-ch'ang -

Yu Ji Hyeon

Advisor : Prof. Jo Song Sig

Aesthetics & Art History

Graduate School of Chosun University

The purpose of this paper is to identify the roots of the tradition of Huh Baekryun's Namjonghwa as essentially derived from Tung Ch'i-ch'ang, and to examine the process by which Huh Baekryun's artistic world was established and developed on this basis.

Tung Ch'i-ch'ang's South-North Dialectic divides the history of Chinese painting into the South and the North, and reveals the distinctive beauty of each artist. He considered Namjonghwa(Southern school of painting) to be a dignified and superior school of painting, distinct from Bukjonghwa(Northern school of painting).

At the top of the traditionality expressed in Huh Baekryun's artistic world, there was essentially Tung Ch'i-ch'ang. In fact, the theoretical foundation of Namjonghwa is the South-North Dialectic, so it is natural that Tung Ch'i-ch'ang would be at the top of the art world of Huh Baekryun, a Namjonghwa painter. However, Huh Baekryun has made it clear that his artistic world is deeply connected to the South-North Dialectic, and for this reason, his relationship with Tung Ch'i-ch'ang should be emphasized in the discussion of Huh Baekryun. In the margins of the painting, he wrote the



painting theory of Tung Ch'i-ch'ang, which was presented by analyzing the South-North Dialectic, and indirectly revealed his ideals. He also pursued the formal beauty advocated by Tung Ch'i-ch'ang and painted according to the laws of Namjonghwa painters.

In particular, Huh Baekryun made the same argument as Tung Ch'i-ch'ang's about achieving change through law, and this is evident in his work. He did not just stay in tradition, but added his own style.

Among them, Huh Baekryun's representative work that best reveals the nature and atmosphere of the region is the rural landscape of Honam region. The rural landscapes he paints in Honam region are not just scenery, but the idealized world of Huh Baekryun.

### **Key Words**

Uijae, Huh Baekryun, Namjonghwa, Tung Ch'i-ch'ang, South-North Dialectic

## 제1장 서론

조선시대 산수화의 역사에서 남종화 양식이 차지하는 위치는 매우 확고하다. 중국의 명, 청대에 이르러 부상한 남종화풍의 그림은 화보 형식으로 조선에 들어와 많은 문인화가들에게 영향을 미쳤다. 특히 조선 말기<sup>1)</sup>에는 추사(秋史) 김정희(金正喜, 1786-1856)를 중심으로 남종화가 성행하였으며, 김정희와 그의 제자들은 남종 문인화<sup>2)</sup>라는 일련의 화풍을 이루었다. 그중 김정희가 아꼈던 제자는 소치(小癡) 허련(許鍊, 1808-1893)이다.<sup>3)</sup> 허련은 말년에 진도에 낙향하여 운림산방(雲林山房)에 거하면서 작품 활동을 펼쳤다. 이 시기 허련의 활동은 남종화풍이 호남 일대에 널리 퍼지게 된 계기가 되었으며, 그의 일가는 대대로 호남 화단에 자리 잡아 남종화에 뜻을 둔 전통 화풍을 이어왔다.

그러한 가운데 의재(毅齋) 허백련(許百鍊, 1891-1977)은 허련의 방계 후손이자 예향 광주의 남종화에 대한 기틀을 마련한 인물이다. 허백련은 미산(米山) 허형(許滢, 1862-1938)에게서 그림을 처음 접한 것으로 알려져 있다.<sup>4)</sup> 허형의 아들 남농(南農) 허건(許健, 1907-1987)이 목포에 정착했다면 허백련은 광주에 정착하여 남종화 정신을 고수한 수많은 작품을 남겼다. 1938년 허백련을 중심으로 결성된 연진회(鍊眞會)는 광주의 전통 화단을 구축하는 데 큰 영향을 미쳤다.

허백련이 느닷없이 광주에 살며 연진회를 중심으로 남종화의 맥을 지켜온 배경에는 한국 근현대 미술사의 시대적 상황이 녹아있다. 1920-30년대에 서양화단이 주로 그룹을 형성하여 활동했다면, 동양화단은 조선미술전람회(이하 선전)를 중심으로 활동하였다. 당시 일본 유학 후 곧바로 제1회 선전에 참여한 허백련은 최고상을 받았고, 동양화단 내에서 그의 위상을 인정받았다. 그러나 시대의 흐름에 따라 선전에서 남종화는 점차 낙후된 이미지로 평가받고, 일본풍의 채색산수가 주류로 자

1) 조선시대 회화의 역사는 크게 초기(1392-약1550), 중기(약1550-약1700), 후기(약1700-약1850), 말기(약1850-1910)로 구분된다. 4기의 시기 구분은 안휘준의 견해를 따른다.

2) 남종문인화는 남종화와 통용되는 개념으로 문인의 이념과 이상을 산수풍경으로 드러낸 그림을 말한다. 미술사적으로 조선 말기 김정희를 중심으로 이루어진 남종화풍을 남종문인화라 부른다. 남종화와 문인화가 구별된 개념임에도 불구하고 함께 결합되어 사용될 수 있는 이유는 계보가 유사하기 때문이다. 이와 관련된 자세한 내용은 제2장에서 살펴보고자 한다.

3) 김정희는 허련을 극찬하며 ‘압록강 동쪽에는 이(소치)만한 작품이 없다’고 말하였다. (김상업, 『소치 허련』, 학연문화사, 2002, p. 15.)

4) 허백련이 운림산방에 드나들 때에 허련은 이미 죽고 없었으며(허백련이 태어난 다음 해에 별세) 그의 아들 허형이 집을 지키고 있었다. 허형이 차지한 운림산방에서 허백련이 본격적으로 그림 공부를 시작한 것은 그가 11살이 되던 해부터였다. (전남 일보사, 『毅齋 許百鍊』, 전남일보, 1977, p.178.)

리 잡게 되었다. 이에 따라 1927년 선전에 참여했으나 좋지 못한 결과를 받은 허백련은 낙담한 가운데 훗날 광주로 낙향하게 되었다.

당대의 화가들은 시대적 취향에 따라가느냐 혹은 자신의 고유함을 지키느냐라는 선택의 길 앞에 놓였다. 많은 이들이 시대적 상황에 굴복하기도 했으나, 허백련은 자신의 화풍을 지키기로 결심하고 광주에 내려와서도 그 명맥을 유지했다는 점에서 의의를 지닌다.

그러나 한국 근현대 미술사에서 주류를 벗어난 화가들은 그들의 실력에 비해 저평가를 받았다. 지역적 측면에서 봐도 허백련은 광주에 근거지를 두고 있는 화가이기에 서울을 중심으로 활동한 화가들과 비교했을 때 그의 업적은 상당부분 잊혀졌다. 간혹 서울에서 허백련의 작품이 소개되어 화가로서 인정받았다고 하지만<sup>5)</sup> 주류에서 벗어났기 때문에 미술사의 흐름 속에서 그의 평가는 보류되었다. 또한 서구 모더니즘의 수용은 허백련을 포함하여 우리나라 전통 화단이 부정의 대상으로 인식되는 데 일조하였다. 이러한 허백련의 미술사적 위치는 그의 예술적 성과에 비해 아쉬운 점이 많다.

다행히 오늘날 허백련의 예술세계는 재평가 받고 있다. 포스트모더니즘의 흐름 속에 주변적인 미술이 새롭게 부각되면서 전통이 다시금 언급되었다. 더불어 미술 문화가 지방분권화 되면서 수도권과 지방 예술이 서로 연결되었고, 이는 허백련의 전통 남종화가 전 지역에서 재평가 받게 된 계기가 되었다. 이렇듯 한국 근현대 미술사에서 허백련에 대한 관심은 현대에 이르러 더욱 증가하였다. 게다가 허백련이 남종화의 마지막 대가라 불리는 것은 오늘날 그에 대한 평가를 짐작케 한다.<sup>6)</sup>

이러한 관심을 바탕으로 허백련과 관련하여 현재까지 다양한 분야별 연구가 이루어지고 있다.<sup>7)</sup> 예술적 측면에서 허백련을 다룬 선행 연구는 크게 두 가지 주제로

5) 대표적으로 1932년 서울 삼월백화점(현 신세계 백화점)에서 김은호와 2인전, 1942년 서울 정자옥화랑(현 미도파백화점)에서 개인전, 1971년 서울신문사가 주최한 《동양화 6대가전》, 1973년 서울 신문회관에서 동아일보사가 주최한 《허백련 회고전》이 있다. (국립광주박물관 편, 『전통회화 최후의 거장 의재 허백련』, 국립광주박물관, 2015, pp. 287-291 연보 참조.)

6) 광주에서 허백련의 전통예술을 향한 장려는 꾸준히 행해지고 있다. 의재미술관을 비롯한 지역 전시관에서 허백련의 작품을 끊임없이 조명해왔다. 국립광주박물관 특별전 《전통회화 최후의 거장 의재 허백련》은 그가 남종화 마지막 대가임을 다시 한 번 강조하였다. 이 외에도 광주에는 허백련과 연진회 제자들의 작품을 함께 다룬 전시가 개최되어 수묵화의 현주소를 보여주었다.

7) 허백련의 주된 이력은 화가이나, 해방 이후로 보통의 예술가와 다른 행보를 보였다. 삼애다원을 만들어 춘설차를 재배하고, 농업학교인 삼애학원을 건립하여 지역사회를 발전시키는 데 앞장섰다. 이러한 허백련의 사회활동은 다도인 혹은 교육가로서의 업적을 논하는 연구의 배경이 되었다. 또한 허백련은 말년에 널리 인간을 이롭게 하라는 홍익인간 사상을 받아들여 살아가고자 하였으며, 그의 이념은 다수의 연구에서 언급되었다. 이렇듯 허백련은 다방면에서 활동한 인물이기에 다양한 주제로 논의되고 있다. 그러

구분할 수 있다. 첫째로 허백련의 조형적 측면에 관한 연구이다.<sup>8)</sup> 이는 긴 시간동안 여러 연구자들에 의해 다루지고 있는 주제이며, 인물의 예술세계를 파악하는 데 있어 가장 기초적이고 근본적으로 다루어야 할 문제이기도 하다. 대부분의 선행 연구는 허백련의 일대기적 작품을 그림에 찍혀 있는 낙관에 따라 나누어 나열하는 방식으로 설명하였다.<sup>9)</sup> 반면에 하나의 작품에 집중하여 예술적 가치를 논한 연구도 있다. 이선옥(2016)<sup>10)</sup>은 <금강산도십곡병(金剛山圖十曲屏)>을 자세히 분석하여 그동안 밝혀지지 않았던 각 폭에 담긴 금강산 명소의 위치를 유추해보는 한편 허백련이 지닌 전통적 면모를 강조하였다.

둘째로 허백련의 연진회 결성과 그의 제자들에 관한 연구이다.<sup>11)</sup> 선행 연구들은 주로 각 제자들의 작품과 행보를 설명하는 방식을 사용해 해당 주제에 접근한다. 연진회의 성장과 단체에 속한 제자들의 화풍을 분석하는 것이야말로 허백련이 광주 화단에 일궈낸 성과를 파악할 수 있다는 점에서 의의가 있다. 특히 대부분의 연구들은 연진회를 봉건적 이념의 연속성에서 이루어진 단체로 바라보고 있다. 그러나 연진회의 근대성을 고려하고자 하는 적극적인 경향이 새롭게 제시되기도 하였다. 정명중(2009)<sup>12)</sup>은 허백련 중심의 연진회가 지닌 전통성만을 부각하던 기존의 논문들과는 달리 ‘반근대적 근대성’이라는 표현으로 연진회의 근대적 성격을 주장하였다.

이상의 국내 연구를 살펴봤을 때, 허백련을 조명하는 방향은 두 가지로 제시된다. 하나는 허백련의 작품을 중심으로 그의 전통성을 부각하는 것이고, 다른 하나

나 필자는 허백련이 화가라는 점을 중심으로 다룰 것이므로 본고에서는 예술적 측면에 입각한 기존의 연구들을 구분하고자 한다.

- 8) 1977년 이후 본격적으로 허백련의 조형적인 측면을 연구한 학위논문들이 발표되었다. 그중 김선희의 「近代韓國畫의 흐름과 毅齋 許百鍊의 繪畫 研究」(전남대학교 석사논문, 1997)가 여러 차례 인용되었다.
- 9) 허백련의 호는 의재(毅齋), 의재산인(毅齋散人), 의도인(毅道人) 등이 있다. 그의 그림에는 낙관이 찍혀 있으며 이것에 근거하여 작품의 시기가 의재기(毅齋期), 의재산인기(毅齋散人期), 의도인기(毅道人期)로 구분된다. 국립광주박물관의 전시 도록인 『전통회화 최후의 거장 의재 허백련』에 의하면 의재기는 허백련의 40대 중반까지, 의재산인기는 50대 말까지, 의도인기는 회갑을 맞이한 1951년 이후를 말한다. (국립광주박물관 편, 앞의 도록, 2015, p. 55.)
- 10) 이선옥, 「의재(毅齋) 허백련(許百鍊)의 《금강산도십곡병》과 남종화전통」, 『호남학』 (59), 전남대학교 호남학연구원, 2016.
- 11) 허백련의 예술세계를 다룬 연구가 몇 차례 진행된 이후로 연진회의 결성과 문하생들의 활동을 서술한 학위논문들이 발표되었다. 그중 연진회의 남종화 부흥운동에 집중한 논문으로 김은영의 「毅齋 許百鍊과 鍊眞會의 南宗畫 復興運動 研究」(전남대학교 석사논문, 2000)가 있으며 최혜영의 「의재 허백련과 연진회 연구」(홍익대학교 석사논문, 2017)는 연진회 회원들의 작품세계를 구체적으로 분석하였다.
- 12) 정명중, 「“반근대적(反近代的) 근대성”과 인격주의(人格主義) - 의재(毅齋)의 근대체험과 연진회(鍊眞會) -」, 『호남학』 (44), 전남대학교 호남학연구원, 2009.

는 허백련이 광주 화단을 이끌 다음 세대에 미친 영향력을 보여주는 것이다.<sup>13)</sup> 이러한 두 측면에서의 연구는 허백련이 근현대시기에 이룩한 성과와 그의 영향력을 보여주기에도 적절하다. 특히 전자와 관련된 연구에서는 일가의 계보에 따라 허백련이 명백히 남종화가로 성장해왔음을 설명한다. 그러나 기존의 연구는 대체로 허백련의 생애를 연대기적으로 서술하는 경향이 크며, 특히 호남에서 요구되는 과도한 예찬적인 태도로 주변적인 논의를 반복하는 한계를 보이기도 하였다. 또한 허백련의 전통성을 다룰 때 주로 허련, 나아가 김정희와의 연관 속에서 남종화의 맥을 이어온 것으로 강조되어 다뤄지다 보니 허백련 그 자체의 예술에 대한 본질적인 면을 파악하는 데 부족함이 있었다.

허백련이라는 인물에서 간과하지 말아야 할 것은 그가 동기창(董其昌, 1555-1636)의 남북종론(南北宗論)을 토대로 예술세계를 발전시켜 나갔다는 점이다. 다시 말해 동기창의 남북종론은 허백련의 남종화가 지닌 정체성이다. 물론 선행 연구에서도 허백련이 제발(題跋)에 동기창의 글을 인용했다는 점을 언급한 바 있다. 그러나 이는 부수적인 요소로 사용되었을 뿐 허백련의 예술세계와 동기창과의 관계에 주목하지는 못하였다.

비록 훗날의 경험을 토대로 작품에 자신만의 독창성을 부여하였으나 그의 예술적 토대는 분명 중국의 전통 남종화 이론, 즉 남북종론에 있다. 그렇기에 허백련의 남종화가 무엇인지 그 의미와 본질을 분명하게 규명하기 위해서는 동기창의 이론과 연결 지어 둘 사이의 관계에 유념해야 한다. 실로 남북종론에서 비롯된 화론이나 표현 방식 및 화풍의 변화는 허백련의 작품에 나타나있는 바이다.

본디 남종화란 문인의 이념과 이상을 산수풍경으로 드러낸 것을 말한다. 그림을 그리는 주체를 강조하자면 남종화는 ‘문인지화(文人之畫)’<sup>14)</sup> 즉, 문인의 그림을 뜻한다. 문인은 학식이 깊은 사람을 의미한다. 이들은 직업화가들처럼 기교를 강조한 것이 아니라 그림에 문인의 고고한 정신을 담고자 하였고, 그 흐름 속에 제발이라는 요소가 등장하였다. 제발에는 그림에 대한 감상이 쓰이기도 했지만, 이와 더불어 문인화가들은 그들이 익혀온 이론을 담기도 하였다. 다시 말해 제발은 남종화에

13) 허백련의 전통성은 앞선 선행연구의 분류 중 전자의 조형적 측면에 관한 연구에서 두드러지게 나타난다. 한편 광주 화단을 이끌 다음 세대에 미친 허백련의 영향력은 후자의 연진회 결성과 제자들의 작품세계를 다룬 연구를 통해 확인할 수 있다.

14) “文人之畫，自王右丞始，其後董源巨然李成范寬爲嫡者，李龍眠王晉卿米南宮及虎兒，皆從董巨得來，直至元四大家，黃子久叔明倪元鎮吳仲圭，皆其正傳，吾朝文沈，則又遠接衣體，若馬夏及李唐劉松年，又是大李將軍之派，非吾曹當學也。” (동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 24항, 시공사, 2003, pp. 76-77.)

대한 학습을 바탕으로 문인의 이념과 이상이 표현된 결과라 볼 수 있겠다.

그러한 의미에서 제발에 대한 분석은 허백련이 남종화에 대해 얼마나 관심을 갖고 있었는지를 확인할 수 있는 중요한 근거이다. 시서화에 능통했던 허백련은 작품의 제발에 중국 전통 남종화 계승자들의 화론을 언급하였다. 이 중 동기창의 화론이 그의 그림 속 제발에 자주 등장하는데, 그 내용은 남종화가 추구하는 바가 무엇인지를 구체적으로 논한 것이다. 특히 이와 같은 내용은 허백련의 남종화가 무엇인지를 규정하는 것이기도 하다. 허백련의 작품 속 제발에 적힌 동기창의 화론을 보며 남종화가 무엇인지 알 수 있지만, 동시에 허백련의 남종화가 추구하는 본질 역시 파악할 수 있다. 더불어 그는 훗날 남종화에 대한 가르침을 전할 때에도 동기창의 화론에서 비롯된 자신의 이론을 말하곤 하였다.

또한 남종화는 이념적인 문제뿐만 아니라 형식적인 아름다움과도 긴밀하게 관련되어 있다. 이와 같은 형식미는 문인화의 3가지 정의에서 찾아 볼 수 있다. 그 정의를 살펴보자면 문인화는 학문과 학식이 높은 사람이 그린 그림, 여기(餘技)로 흥을 그린 그림, 마지막으로 특정 양식의 작품을 말하는 바이다. 여기서 마지막에 해당하는 정의는 동기창에 의해 나타난 것으로 그 내용은 형식미에 매우 입각해 있음을 확인할 수 있다. 결과적으로 남종화는 형식미를 떨어트려서는 이해될 수 없기 때문에 허백련의 형식미에 대한 분석으로 그의 남종화를 파악할 필요가 있다.

실로 허백련의 산수화에 담긴 자연물의 묘사, 화면 구성과 배치 등의 형식미는 동기창이 추앙한 화가의 화풍에 입각해있다. 한걸음 더 나아가 허백련은 남종화 이념을 호남의 풍토와 경치로 승화시키기에 이르렀는데, 이는 법을 바탕으로 변을 행해야 한다는 동기창의 주장과 일맥상통한다. 전통 산수 기법을 바탕으로 동기창의 예술사상을 본받아 자신만의 독자적인 남종화를 이뤄낸 과정에서 허백련의 진면목을 발견할 수 있다.

이렇듯 허백련과 동기창은 매우 밀접한 관계에 놓여 있으며 이는 허백련의 작품에서 나타나고 있다. 남종화풍에 대한 인정은 동기창에게서 비롯된 이론과 기법의 실천으로 이어져 마침내 허백련만의 독자적인 양식을 완성하기에 이르렀다. 따라서 본 논문에서는 허백련의 남종화가 지닌 전통성의 사상적 연원이 본질적으로 동기창에게서 비롯되었음을 확인하며, 이를 바탕으로 허백련의 예술세계가 확립되고 발전되어가는 과정을 고찰하고자 한다.

이를 위해 제2장에서는 허백련 예술의 근원으로서 남종화의 의미와 역사적인 전개 흐름을 살펴본다. 우선 본격적인 연구에 앞서 허백련의 예술세계를 구체적으로

파악하기 위해서는 동기창의 남북종론이 무엇이며 그러한 이론에서 도출된 남종화는 어떤 그림을 말하는 것인지 살펴볼 필요가 있다. 더불어 동기창의 남북종론을 바탕으로 중국 회화 역사의 한 획을 그은 남종화가 조선시대의 주요 화풍으로 자리 잡게 된 전개 과정을 확인하고자 한다.

한편 조선 시대에 중국의 남종화가 유입된 것과 마찬가지로 일본 화단 내에서도 중국 전통의 남종화가 전래되었다. 말하자면 남종화는 중국, 한국과 더불어 일본 화단에서도 나타난 공통적인 양상인 것이다. 이때 일본의 남종화는 허백련도 접한 바 있었던 그림이다. 1912년 일본으로 유학을 떠났던 허백련은 도쿄의 제실박물관(皇室博物館)을 드나들며 중국 남종화를 눈으로 직접 확인하였고,<sup>15)</sup> 더불어 1915년에는 일본인 고무로 스이운(小室翠雲, 1874-1945)에게서 남종화를 배웠다.<sup>16)</sup> 그렇기에 1910년 당시 일본의 남종화가 허백련의 그림에 영향을 미쳤음은 무시할 수 없는 사실이다. 이때 일본의 남종화 개념은 중국의 영향에서 촉발되었으나 실질적으로 중국 전통 남종화와 조금 다른 면모를 보였던 바이다.<sup>17)</sup> 한편 개혁의 분위기를 틈타 일본의 남종화 내에서는 서구 양식을 수용하려는 세력이 형성되었다. 서양풍

15) 허백련은 도쿄의 전시장을 다니며 열심히 감상하였다. 주로 제실박물관에 가서 중국과 일본 역대 화가들의 진적(眞蹟)을 열람하였다. 박물관에 다니며 허백련이 특히 마음에 끌린 작품은 남종화였다. 묵(墨)을 주로 하면서도 담백한 맛이 그를 사로잡았다. 남종화는 당의 왕유를 으뜸으로 하여 내려오는 화풍으로 흔히 문인화라고 한다. 도쿄 제실박물관에는 남종화 대가들의 작품이 얼마든지 있었다. 허백련은 박물관에서 대가들의 작품을 눈여겨봤다가 집에 돌아와 그대로 복사를 하였다. (전남 일보사, 앞의 책, 1977, p. 185.)

16) 허백련은 제실박물관에 있는 역대 명화를 원화 그대로 거의 복사할 수 있다는 자신이 썼을 때 자신의 능력도 평가하고 체계적인 그림 공부도하기 위해 고무로스이운을 찾아갔다. 그림을 그리고 싶다는 허백련의 말을 듣고 그는 먼저 그림을 그려보라 하였다. 허백련의 산수 한 장을 보고는 “숨씨가 대단하군. 지금 나의 문하에는 5, 6명의 제자가 있으나 모두 너의 선생이다. 열심히 그려라. 꾸준히 그리면 대성할 소질이 있다.”고 말하였다. (위의 책, 같은 쪽.)

17) 『新潮世界美術辭典』에 의한 사전적 정의에 따르면 일본의 남종화 소위 남화의 의미는 다음과 같다. “日本の文人畫。‘南畫’の語は中國の南宗畫に由來する日本語。江戸中期(18世紀)、教養人のあいだに中國趣味が盛んになり、かれらが長崎に渡來した伊孚九らの來舶清人の影響を受け、明清畫や『八種畫譜』『芥子園畫傳』などの畫譜を學びながら、狩野派など從來の漢畫に對して新しい様式の繪を描こうとしたことに始まる。中國の南宗畫の山水畫風と一面では共通するが、しかし明末清初の蘇州派などの職業畫家の作品をも多く手本としており、様式的に幅が廣。南畫は文人趣味にあう畫風であるために文人畫と通稱されるが、南畫畫家たちの出身・立場はさまざまであり、むしろ職業的畫家である場合が多い。(남화는 일본의 문인화이다. 남화라는 단어는 중국의 남종화에서 유래한 일본어이다. 에도중기 교양인들 사이에서 중국 취미가 성행하고, 그들이 나가사키에 도래한 이후쿠 등 내박청인의 영향을 받아 명청화나 『팔종화보』, 『개자원화전』 등의 화보를 배우면서 가노파 등 기존의 한화에 대한 새로운 양식의 그림을 그리려는 데서 비롯된다. 중국 남종화의 산수화풍과 일면에서는 공통되나, 명말청초 소주파 등 직업화가의 작품도 많이 본떠서 양식적으로 폭이 넓다. 남화는 문인취미에 맞는 화풍이기 때문에 문인화와 통칭되지만 남화 화가들의 출신과 입장은 다양하며 오히려 직업화가인 경우가 많다.)” (『(新潮)世界美術辭典』, 新潮社, 1985, pp. 1079-1080.)

을 받아들이려는 일본 화단의 움직임은 일제의 식민지배에 있는 한국에 역시 동일하게 일어났으며 따라서 본고에서는 이로 인해 국내 화단에서 전통 남종화가 어떠한 위치에 놓이게 되었는지 살펴보고자 한다.

제3장에서는 허백련을 둘러싼 인물들과의 관계를 조망하며 그가 남종화풍을 수용하고 예술관을 확립해가는 과정을 살펴본다. 허백련 일가의 인물, 스승, 그리고 교유해 왔던 인물들은 그가 남종화의 우위성을 인정하여 전통의 맥을 이어가는 데에 커다란 영향을 미쳤다. 이에 해당 장에서는 일가의 인물, 스승, 교유들과의 만남이 허백련에게 어떠한 영향을 미쳤는지를 부각하여 위 과정을 전개하고자 한다.

제4장은 허백련의 작품 속 제발에 적힌 동기창의 화론을 토대로 그의 예술세계가 추구한 핵심적인 이론을 파악하고자 한다. 허백련은 남북종론을 심층적으로 분석하여 제시된 화론을 통해 그가 생각하는 이상적인 예술세계를 간접적으로 밝혔다. 한편 허백련은 그와 연결선상에 있는 자신의 생각을 직접적으로 구사하기도 하였다. 이에 본 논문에서는 허백련이 동기창의 화론에 대한 학습을 바탕으로 주장한 남종화론을 기운생동과 필묵법, 마음속 산수의 경계, 전통과 개성으로 규정하여 살펴보고자 한다.

제5장은 허백련의 작품 속 조형적 특성이 어떻게 발전해 왔는지를 고찰하고자 한다. 허백련은 문헌을 통한 학습과 기술적 연마를 통해 끊임없이 남종화의 표현 방식을 터득해갔고 이는 산수 화면의 변화로 이어졌다. 그는 남북종론에서 남종화 계보로 분류된 옛 대가들의 미적 표현 방식을 바탕으로 화풍의 발전을 이루었으며 더불어 다양한 주제의 산수화를 그리는 과정을 거쳐 독자적인 남종화를 완성하였다. 이에 허백련의 다수의 작품 중 특징이 명확히 드러난 그림을 선정하여 작품의 변화 과정을 확인하고자 한다. 특히 허백련은 의도인의 호를 사용하던 1951년 이래에는 주로 자신의 생활 반경에 위치한 남해 풍정이나 호남의 농촌 풍경을 주제로 삼았다. 이러한 말년의 그림은 중앙 화단이 갖고 있지 않은 지방의 자연과 분위기를 가장 잘 드러내는 작품으로 각광받고 있다. 따라서 5장 2절에서는 의도인기(毅道人期)를 전후로 허백련의 작품 속 주제가 어떻게 차별화되고 발전되었는지를 살펴보고자 한다.



## 제2장 허백련 예술의 근원으로서 남종화

### 제1절 동기창의 남북종론과 남종화

허백련의 예술세계는 전통 남종화에 토대를 두고 있다. 오늘날 허백련을 남종화의 마지막 대가라고 지칭하는 것만 봐도 그의 근본적인 회화 양식을 알 수 있는 바이다. 여기서 남종화의 개념은 역사상 동기창이 주창한 남북종론에 의해 체계화된 것이었다. 그림 속 제발에 동기창의 화론을 담고, 그의 남북종론에 언급된 남종화 계보의 화가들의 미적 기법을 구사하였던 허백련의 작품은 동기창의 이론으로 설명된다 해도 과언이 아니다.

미술사에서 남북종론이라는 이론 자체가 등장한 시기는 중국의 명대 후기로 거슬러 올라간다. 당시 강남(江南)지역을 중심으로 다양한 학술과 학문이 생겨났고, 선비들의 문화 예술에 대한 관심이 매우 활성화되었다. 그러한 가운데 이 시기 가장 눈여겨보아야 할 이론이자 예술사상은 남북종론이었다. 남북종론이 제시되면서 산수화는 남종화(南宗畫)와 북종화(北宗畫)라는 보다 명확한 개념으로 구분되었다.

한편 남북종론은 여러 화가들에 의해 주창되었는데, 대표적으로 막시룡(莫是龍, 1537-1587), 동기창, 진계유(陳繼儒, 1588-1639)가 있다. 이들의 남북종론은 각자의 문집에 유사한 내용으로 적혀 있다. 그렇기 때문에 누가 남북종론의 진정한 주창자였는지에 관한 문제가 관심의 대상이 되어왔다.

이와 관련하여 갈로(1898)<sup>18)</sup>와 서복관(1990)<sup>19)</sup>과 같은 저명한 학자들은 압도적으로 동기창의 남북종론을 대표로 삼았다. 갈로는 남북종론을 창안한 인물 중 가장 큰 영향을 준 것은 동기창이라 말하였고,<sup>20)</sup> 나아가 서복관은 남북종론의 최초 주창자를 동기창이라 결론지었다.<sup>21)</sup> 그럼에도 명백한 사실은 동기창을 포함한 세 사람은 공통적인 견해를 지녀 서로에게서 영감을 얻었으며, 동기창은 막시룡과 진계유와의 토론을 통해 자신의 회화 이론을 발전 및 정착시켰다는 점이다.<sup>22)</sup>

실제로 동기창은 세 인물 중 가장 유명했으며 명대 후기 가장 대표적인 인물로

18) 갈로, 강관식 옮김, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1993

19) 서복관, 권덕주 옮김, 『中國藝術精神』, 동문선, 1990

20) 갈로의 논의에 대한 자세한 내용은 갈로, 강관식 옮김, 앞의 책, 1993, pp. 369-381 참조.

21) 서복관의 논의에 대한 자세한 내용은 서복관, 권덕주 옮김, 앞의 책, 1990, pp. 439-445 참조.

22) 양신 외 5인, 정형민 옮김, 『중국 회화사 삼천년』, 학고재, 1999, p. 233.

인식되었다. 당시 동기창의 유명세에는 그의 신분적 배경이 뒤따른다. 그는 고관(高官)이면서도 대표적인 학자이자 화가로서 회화에 매우 저명한 인물이었다. 특히 이론가로서 문인화론을 체계적으로 발전시켜 여러 저술을 남겼으며 각 그림에는 수백의 발문을 남겼다.<sup>23)</sup> 이와 같은 동기창의 이력은 화단에 미친 그의 막대한 영향력을 짐작케 한다. 그러한 맥락에서 볼 때 많은 이들이 동기창의 남북종론을 따르는 태도는 당연하다 여겨진다. 다음은 남북종론을 설명하는 동기창의 대표적인 글이다.

선가에 남종과 북종 두 종파가 있으니, 당나라 때 처음 나뉘었다. 그림의 남북 두 종파도 당나라 때 나뉘었는데, 그 사람(의 출신)이 남북이라는 것은 아니다. 북종은 이사훈 부자의 착색산수가 전해 내려와 송의 조간, 조백구, 조백숙이 되었고 마원, 하규의 무리에 이르렀다. 남종은 왕유가 처음 선담을 사용하여 구연(拘研)의 법을 일변시켰는데, 그것이 전하여서 장조, 형호, 관동, 동원, 거연, 곽충서, 미가 부자(의 화법)가 되었고 원의 사대가에 이르렀다. (이것은) 육조 이후에 마구, 운문, 임제 등의 자손이 성하고 북종이 쇠미해진 것과 마찬가지로.<sup>24)</sup>

동기창의 『화안(畫眼)』 27항은 남북종론의 전체적인 내용을 설명하고 있다 볼 수 있다. 그는 남종화와 북종화의 계보를 나열하며 남종화는 왕유(王維, 699-761)를 시작으로 계속 이어짐을 언급하였다. 이때 왕유는 선담(渲淡)을 사용해 구연(拘研)의 법 즉 윤곽선을 그리고 그 안에 색을 입히는 방식을 일변시킨 인물이다. 왕유는 인위적으로 장식하여 표현하는 것을 거부하고 먹의 번짐을 사용하는 선염을 통해 자연스럽게 표현된 세계를 추구하였다. 한편 북종화의 시작인 이사훈(李思訓, 653-718)의 그림은 왕유의 작품세계와는 완전히 다른 것이었다. 왕유가 마음으로부터 우러나오는 느낌을 바탕으로 선담이라는 표현 매체를 사용하였다면 이사훈은 착색산수의 장식적인 그림을 그렸다.

특히 동기창은 북종화가 쇠퇴하고 남종화가 득세하였음을 강조하는데 이와 같은 중국 산수화의 역사는 실로 불교의 흐름과 비슷하다. 동기창에 의하면 그림이 남종

23) 제임스 캐힐, 조선미 율김, 『중국회화사』, 열화당, 2002, p. 155.

24) “禪家有南北二宗，唐時始分，畫之南北二宗，亦唐時分也。但其人非南北耳。北宗則李思訓父子着色山水，流傳而爲宋之趙幹趙伯駒伯驥，以至馬夏輩，南宗則王摩詰始用渲淡，一變拘研之法，其傳爲張璪荆關董巨郭忠恕米家父子，以至元之四大家，亦如六祖之後，有馬駒雲門臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。” (동기창, 변영섭 외 3인 율김, 『화안(畫眼)』, 27항, 시공사, 2003, pp. 83-85.)

과 북종의 두 종파로 나누어진 것은 당나라 때부터이다. 이는 불교에서 선가가 남종선과 북종선으로 갈라지는 시기와 같다. 북종화는 이사훈과 이소도(李昭道, 675-758)를 시작으로 이들 부자의 산수가 흘러 전해지면서 마원(馬遠, 1160-1225)과 하규(夏珪, 1195-1224)의 무리에 이르렀다.

이후 절과 화가들이 북종화의 맥을 이어받았지만 이들은 명대 회화 속에서 다소 영향력을 지녔음에도 불구하고 쇠락하기에 이르렀다. 그 이유는 작품을 실제보다 흥미롭게 보이도록하기 위한 과정에서 비롯되었으며 많은 화가들은 지나치게 강렬하고 매너리즘적인 화풍에 빠져들었다. 당시의 비평가들은 이러한 후기 절과 양식인 광태사학과(狂態邪學派)의 그림을 매우 비난하였다. 결국 몇몇 화가들은 여기화파의 양식을 받아들였고 그들은 거의 문인화파에 흡수되었다.<sup>25)</sup> 다시 말해 이 시기 화단에는 절파의 직업화가적 성격이 사라지고 문인들이 가진 여기적 성격만이 남았다.

불교에서도 선가 즉, 선종의 최후에는 남종선만이 완전히 남게 되었다. 선종은 인도의 승려 달마(達摩)에 의해 중국에 전해졌으며, 당대에 신수(神秀, 606-706)가 이끄는 북종과 혜능(慧能, 638-713)이 이끄는 남종으로 갈라졌다. 이때 북종이 ‘점진적인 깨달음(漸修)’을 강조했다면, 남종은 ‘갑작스런 깨달음(頓悟)’의 가치를 강조하였다. 간단하면서 구속이 없는 혜능의 남종은 불교도들에게 환영받아 송대 이후 빠른 속도로 발전하였지만, 북종은 점차 쇠퇴하였다.<sup>26)</sup>

실로 중국의 수묵화를 제작하는 방식은 선종의 수행 방식과 유사하다. 동기창은 남종화와 북종화를 각각 남종선의 돈오(頓悟)와 북종선의 점수(漸修)에 빗대며 북종화를 그리는 화가들에 대해 “이 일파의 그림은 조금도 배워서 안 된다는 것을 알았다. 선정(禪定)에 비유하면, 이는 긴 시간을 들여 수행을 쌓아야 비로소 보살이 되는 것과 같으니, 동원, 거연, 미불 세 화가가 한번 초월하여 곧바로 부처의 경지에 들어가는 것만 못한 것이다.”<sup>27)</sup>고 말하였다.

지금까지 명대의 시기에 남종화가 번성하고 북종화는 사라져가는 양상을 남종선과 북종선에 빗대어 살펴보았다. 결과적으로 동기창은 남종화가 북종화를 압도해버리는 과정 속에서 자신과 같은 문인들은 남종화를 본받아야 하고 북종화는 그러서

25) 제임스 캐힐, 앞의 책, 2002, p. 127.

26) 양신 외 5인, 정형민 옮김, 앞의 책, 1999, p. 233.

27) “方知此一派畫，殊不可習，譬之禪定，積劫方成菩薩，非如董巨米三家，可一超直入如來地也。”(동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 73항, 시공사, 2003, pp. 189-191.)

는 안 된다는 ‘상남평북론(尙南貶北論)’을 강조하고 싶었음을 알 수 있다. 이때 동기창에 따라 문인의 그림 즉 문인화라 함을 다음 세 가지 측면으로 정의되었다.

첫째는 학식이 깊은 사람이 그린 그림을 말한다. 지식인은 다시 말해 신분과 인격이 높은 문인을 의미하는 바이다. 이러한 신분에 의한 개념은 이미 당나라의 장언원(張彦遠, 815-907)이 말한 바 있다. 그는 『역대명화기(歷代名畫記)』에서 예로부터 그림을 잘 그리는 사람은 귀족, 관리 그리고 은거한 선비 혹은 고고한 사람으로 이들이 한 시대에 오묘함을 떨치고 천년 동안 아름다운 향기를 전해온 것은 비천한 화공이 이를 수 없다고 말하였다.<sup>28)</sup>

둘째로 직업화가로서가 아닌 여기적인 측면에서 흥을 그린 그림을 말한다. 북송 시대의 곽약허(郭若虛, 11세기 후반에 활동)는 『도화견문지(圖畫見聞誌)』에서 무릇 그림의 기운이란 즐기는 마음에서 비롯된다고 말한 바 있다.<sup>29)</sup> 특히 소동파(蘇東坡, 1037-1101)는 그림의 흥을 강조한 대표적인 인물 중 하나이다. 그는 자신이 그린 붉은 대나무를 보고 동료들이 비웃자 이것이 대나무인지 아닌지는 관계가 없으며, 그림을 그릴 때의 즐거움을 중요하게 여겼다.

마지막으로 문인화는 특정한 양식을 드러내는 작품을 말하는 바이다. 이러한 측면의 정의는 동기창에 의해 나타난 것으로 이는 특히 형식미에 입각해 있다. 동기창이 그린 그림들 역시 옛 대가들의 법을 집대성하여 나온 결과이다. 그렇기에 전통 대가들의 화법이 어떻게 나타나 있는지 양식적인 특징을 알아야만 동기창의 그림을 이해할 수 있다.

동기창은 『화안』 24항에서도 문인의 그림을 말하였다. 실로 동기창이 지명한 문인화가들은 앞서 『화안』 27항에서 살펴본 남종화의 계보와 거의 일치한다. 이러한 계보적 유사성은 다시 말해 남종화와 문인화가 서로 통용되는 개념임을 말하는 바이다.<sup>30)</sup> 따라서 『화안』 24항 역시 남북종론을 설명하고 있는 것으로 그 내용은 다음과 같다.

문인의 그림은 왕유로부터 시작하여, 그 후로 동원, 거연, 이성, 범관이 적자

28) “自古善畫者，莫非衣冠貴胄，逸士高人，振妙一時，傳芳千祀，非閭閻鄙賤之所能爲也。” (장언원, 조송식 옮김, 『역대명화기(歷代名畫記)』 上 : 중국 옛 그림을 말하다, 「그림의 6가지 법칙을 논하다」, 시공사, 2008, pp. 88-90.)

29) “凡畫，氣韻本乎游心，神彩生於用筆。” (곽약허, 박은화 옮김, 『圖畫見聞誌』, 시공사, 2005, p. 70.)

30) 남종화의 계보에 속하는 인물은 왕유, 장조, 형호, 관동, 동원, 거연, 곽충서, 미불, 미우인, 황공망, 왕몽, 예찬, 오진이다. 동기창은 남종화와 문인화의 개념을 통용시킴으로 북송시대의 이성과 범관, 북송 말기의 이공린과 왕선, 명대의 화가인 심주와 문징명을 남종화가로 포함하여 계보의 완성을 이루었다.

(嫡子)가 되고, 이공린, 왕선, 미불 및 미우인은 모두 동원, 거연으로부터 배웠다. 곧바로 원의 사대가인 황공망, 왕몽, 예찬, 오진에 이르기까지가 모두 정통이고, 우리 왕조(明)의 문징명과 심주는 또 멀리서 의발을 접하였다. 마윈, 하규 및 이당, 유송년과 같은 사람은 이사훈의 화파이니, 우리들이 배워서 안 된다.<sup>31)</sup>

지금까지의 맥락에서 정리하자면 남북종론은 중국의 역대 산수화를 남종과 북종으로 나누어 정립하며 남종과 북종 화가들의 차별성을 밝힌 이론이자 예술사상이다. 특히 동기창은 남북종론을 바탕으로 상남편북을 주장하며 남종화는 북종화와 구별되어 우리가 배워야 하는 우월한 화풍으로 정의하였다. 한편 남종화는 조선으로 전래되어 당시 문인들의 이목을 집중시켰고 훗날 조선 말기를 풍미하는 양식으로 정착되기에 이르렀다.

## 제2절 조선시대 남종화의 전개과정

허백련과 같은 근현대 화가들에게 남종화풍이 전래되기까지는 조선으로 남북종론의 이론과 남종화 양식이 유입되는 중간 과정이 존재하였다. 조선을 대표하는 화가들이 중국의 화풍을 받아들이고 그 가르침을 자신의 제자들에게 전파하면서 전통적인 남종화는 한국의 근현대 미술사에서도 영향력을 지녔다.

실로 명대의 시기 이래로 중국 내에서 남종화가 성행하는 데에 결정적인 역할을 한 것도 동기창이었다. 회화에 대한 새로운 기준을 제시하여 당시 중국 화단의 화풍에 커다란 변화를 일으킨 동기창은 최고의 문인화가 혹은 이론가로서 인정받았다.

특히 동기창의 입지가 확고해지면서 그의 작품을 따라 그리는 화가들도 많아졌다. 이때 그의 작품들은 철저하게 논리적인 이론에서 비롯된 것이었다. 동기창은 그가 남종화 계보의 화가라 지칭한 인물들의 기법을 사용해 자신의 작품을 완성하였다. 말하자면 동기창이 방한 작품이 후대의 문인화가들에 의해 다시금 따라 그려지는 거듭된 방작의 형태가 등장했던 것이다. 이러한 형태는 심지어 같은 일가 안

31) “文人之畫，自王右丞始，其後董源巨然李成范寬爲嫡者，李龍眠王晉卿米南宮及虎兒，皆從董巨得來，直至元四大家，黃子久王叔明倪元鎮吳仲圭，皆其正傳，吾朝文沈，則又遠接衣鉢，若馬夏及李唐劉松年，又是大李將軍之派，非吾曹當學也。” (동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 24항, 시공사, 2003, pp. 76-77.)

에서도 이루어졌다.

대표적인 예로 청대의 왕원기(王原祁, 1642-1715)는 자신의 <방예찬산수도(倣倪瓚山水圖)> 속 제발에 이는 동기창을 모방한 할아버지 왕시민(王時敏, 1592-1680)의 작품을 기억을 더듬어 그린 것임을 써넣었다. 물론 제목에서 드러나는 바와 같이 그림의 궁극적인 배후에는 예찬(倪瓚, 1301-1374)의 양식이 있었다.<sup>32)</sup> 한편 청대에 이르러 화가들 사이에서는 남종화를 방하는 행위가 더욱 성행하였다. 심지어 청대 초기 화단의 전통과 대비된 개성과 화가들 역시 남종화를 방하는 훈련을 하였고 이를 기반으로 개성을 찾아간 경우이다. 청대 화가들에게 남종화 대가들의 작품을 따라 그리는 것은 더 이상 전혀 부끄럽지 않은 떳떳한 일이었다.<sup>33)</sup>

그런데 이러한 남종화의 열기는 비단 중국 화단 내에서 이루어진 것만은 아니었다. 동기창의 명성과 그가 주창한 남북종론을 바탕으로 남종화는 국내에서도 주요한 위치를 차지하게 되었다.

실로 남종화풍이 본격적으로 유행하고 토착화(土着化)가 이루어진 시기는 조선 말기<sup>34)</sup>이나 동기창의 명성이 조선에 소개된 것은 훨씬 앞선 것이었다. 이는 동기창의 문집을 통해 알 수 있으며, 그 내용에 따르면 본인 역시 조선에 떨친 자신의 명성을 익히 알고 있었던 것으로 보인다.

그는 『용대집(容臺集)』에 “예부에 있을 때 공물을 바치러 온 조선 사신이 나를 찾아와서 내가 당상관인 것을 알고는 매우 기이한 일이라고 하였다. 생각하건대 나의 작품들이 역시 그 나라에 전해진 것으로 믿어진다.”<sup>35)</sup>고 밝혔다. 이때 글 뒤에는 유구국의 사신이 자신의 작품을 가져갔다는 내용이 이어지는데, 전체적인 맥락에서 봤을 때 조선의 사신 또한 동기창의 그림을 얻으러 왔음을 알 수 있다. 동기창은 이렇게 외국의 사신들이 자신을 찾아오는 것을 보면 각 나라에 그의 작품이 잘 알려졌기에 더 얻고자 함이 아닌가 하며 반문하였다.<sup>36)</sup>

동기창에 대해서는 조선의 기록에도 발견된다. 조선 중기의 문신 신익성(申翊聖, 1588-1644)은 “근래 중국에서 뛰어난 서예가로 불리는 자로는 축윤명과 문징명 이후로 현재(玄宰) 동기창이 있다. 예술계에 명성이 자자하나 세상에 위조품이 많아

32) 제임스 캐힐, 앞의 책, 2002, p. 172.

33) 고연희, 『조선시대 산수화, 아름다운 필묵의 정신사』, 돌베개, 2007, pp. 244-245.

34) 안휘준, 『韓國繪畫史』, 일지사, 1980, p. 290.

35) “在禮部時, 高麗進貢使者詢知余坐堂上, 便謂異事, 想筆跡亦傳流彼中.”, 董其昌, 『容臺集』 別集 卷4. (한정희, 『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999, p. 302 재인용.)

36) 위의 책, 같은 쪽.

작품들이 마음에 차지 않았다. 김육에게서 동기창의 금자(金字)로 된 『반야심경(般若心經)』을 얻어 보게 되었는데 필력이 뛰어났으며 서법이 조맹부에게서 나와 기이하고 빼어났다. 따라서 동기창의 진적(眞蹟)임이 의심할 여지가 없었다.”<sup>37)</sup>고 말하며 동기창의 서예작품을 얻게 된 감격을 전하였다. 게다가 글에서 볼 수 있듯 신익성을 비롯한 당시 조선의 인사들은 동기창의 작품에 대한 진위 여부에도 신경을 썼다.<sup>38)</sup> 한편 조선 중기의 동기창을 향한 관심은 조선 후기에 이르러 그의 남북종론에 대한 인식으로도 이어졌다.

실학자인 성해응(成海應, 1760-1839)은 “그런 사람에 따라 뛰어날 수도 있다.”<sup>39)</sup>는 회화 인식을 지녔다. 그림을 그리는 주체에 따라 작품의 우열을 따지는 내용은 동기창의 남북종론과 유사하다. 특히 성해응의 『연경재전집(研經齋全集)』에 그가 과거 동기창의 『용대집(容臺集)』을 접했던 기록이 있음을 고려해 봤을 때 이는 분명 동기창의 영향에서 비롯되었음을 알 수 있다.<sup>40)</sup>

이렇듯 동기창의 남북종론이 지닌 신분적 측면에 집중한 조선 후기의 문인화가들은 남종화 기법의 실천에도 열중하였다. 특히 수묵 중심으로 구성된 사의적인 화풍은 당시 화가들의 눈길을 끌었다. 그런데 이러한 기법적 실천에는 중국 화보의 공이 컸다. 이 시기 조선에 유입된 화보로는 『고씨화보(顧氏畫譜)』, 『당시화보(唐詩畫譜)』, 『십죽재화보(十竹齋畫譜)』, 『개자원화전(芥子園畫傳)』 등이 있었다.<sup>41)</sup> 그러한 가운데 『고씨화보』와 『개자원화전』은 남종화의 수용에 큰 빛을 발하였으며 화풍의 기초를 닦기에 가장 적합한 것이었다. 이때 다른 화보들에 비해 비교적 이른 시기에 간행되었던 『고씨화보』는 얼마 있지 않아 조선에도 유입되었다.

1608년 사신으로 중국에 간 이호민(李好閔, 1553-1634)은 동기창을 포함한 여러 대가들의 그림이 실린 『고씨화보』를 발견하였고, 해당 화보를 모사하여 국내로

37) “中朝近世號能書者，枝山徵明之後，董太史玄宰，雄鳴藝苑，世多膺本，殊不滿意。今得金字心經於潛谷金伯厚，許極有腕力，法源乎吳興，而以奇拔出之其爲，玄宰眞蹟也，無疑。”，申翊聖，『樂全堂集』 卷8，「題董太史書後」. (위의 책, p. 305 재인용.)

38) 위의 책, pp. 304-305.

39) “然以人而奇.” 成海應，『研經齋全集』 續集 卷11，「題觀我齋畫屏後」. (장은영, 「조선 후기 사대부들의 회화 인식」, 『규장각』 44, 서울대학교 규장각한국학연구원, 2014, p. 5 재인용.)

40) 위의 논문, pp. 5-6.

41) 조선에 유입된 중국의 화보를 간행된 연도순으로 나열하자면 다음과 같다. 『고씨화보』(1603년), 『당시화보』(1620년경), 『십죽재화보』(1627년), 『개자원화전』(1679년, 1701년)의 순으로 간행되었다. 『개자원화전』은 1679년 제1집, 1701년 제2집과 제3집으로 구성되며 제4집은 개자원의 이름만을 빌려왔다.

가지고 들어왔다. 그러나 이보다 일찍 화보가 전해졌을 가능성도 존재한다. 화보의 서문을 적은 주지번(朱之蕃, 1558-1624)은 1606년에 사신으로 조선에 온 적이 있으며 그 때에 이를 가지고 왔을 것이라 여겨진다.<sup>42)</sup> 『개자원화전』이 조선에 유입된 시기 또한 명확하지 않지만 17세기 말 혹은 최소 1700년경에 조선에 유입되었던 것으로 예측된다.<sup>43)</sup>

역대 남종화 대가들의 작품을 실제로 볼 수 없었던 화가들에게 이와 같은 화보는 남종화를 배울 수 있는 더할 나위 없이 중요한 수단이었다. 이에 조선 후기의 영향력 있는 화가들은 화보에 나타난 남종화 기법을 사용해 화면을 구성하였다.

그중 중국에서 유입된 서적을 가장 먼저 볼 수 있었던 문인화가들은 조선 후기에 방작이 성행하는 데에 공로가 컸다. 방작과 관련하여 뚜렷한 공적을 남긴 인물은 윤두서(尹斗緒, 1668-1715)였다. 중국 화보를 학습하여 그린 윤두서의 남종화풍 산수화를 보며 훗날 김정희는 그를 ‘학고(學古)의 출발점’이 되었다 칭송하였다.<sup>44)</sup>

한편 조선 말기 남종화의 성행은 김정희를 중심으로 한 ‘추사파’ 화가들에 의해 이루어졌다. 이 시기 김정희에게서 비롯된 남종화에는 특히 문자향(文字香)과 서권기(書卷氣)가 부각되었다. 김정희와 그를 추종한 남종화가들은 사의(寫意)를 존중하고 형사(形似)는 경시하는 남종화를 조선 말기 화단의 주류로 이끌었다.<sup>45)</sup> 김정희의 가르침을 가장 충실하게 지켜온 화가는 단연코 허련이라 말할 수 있다. 김정희가 허련에게 아낌없는 찬사를 보낸 것은 그가 조선 말기 화단에서 가히 독보적인 위치에 있었음을 입증한다. 김정희는 생전에 황공망(黃公望, 1269-1354)과 예찬의 화풍을 칭송했는데, 말년의 허련은 예찬을 방하거나 그러한 기법으로 그린 작품을 많이 남겼다. 한편 허련의 화풍은 이후 윤림산방을 거점으로 그의 혈통에게 전해졌다. 전통을 지키려는 허씨 일가의 노력 속에 남종화의 전통은 조선시대에 이어 근현대 시기 한국 화단에서도 그 맥을 이어갈 수 있었다.

### 제3절 일본 남화의 유입과 한국 근대 화단

허백련이 본질적으로는 동기창, 그리고 조선시대의 김정희와 자신의 일가 어른인

42) 한정희, 앞의 책, 1999, p. 303.

43) 위의 책, p. 308.

44) 고연희, 앞의 책, 2007, pp. 245-247.

45) 안휘준, 앞의 책, 1980, p. 288.



허련으로부터 남종화의 계보를 이어받았다는 것은 의심할 여지없이 당연한 사실이다. 그러나 한편으로는 허백련의 남종화에 일본의 남종화, 소위 남화가 미친 영향을 전혀 생각하지 않을 수는 없다. 그러한 부분을 지적해야 하는 사안인 까닭은 허백련 역시 당시 새로운 배움을 얻고자 하였던 여러 화가들과 마찬가지로 일본으로 유학을 떠났고, 이때 남화를 접하였던 이력이 존재하기 때문이다. 물론 허백련의 유학행은 그림이 아닌 법률을 공부하기 위해서였지만, 그 목적이 무엇이었던 결과적으로는 고무로 스이운을 만났고 화가로서의 삶을 확고하게 다짐하였던 바이다.

실로 일본 남화는 한국과 마찬가지로 중국의 남종화에 영향을 받은 공통적인 양상을 띠고 있었다. 이와 관련하여 일본의 사전적 정의에는 문화적 교류를 바탕으로 중국의 남종화가 유입되었고 일본 화단에도 남북종론의 이분적인 개념에 따라 남종화에 대한 인식이 이루어졌음을 나타내고 있다.

그중 『신조세계미술사전(新潮世界美術辭典)』에 따르면 남화는 일본의 문인화로 중국의 남종화에서 유래된 일본어를 뜻한다. 에도 중기(18세기) 교양인들 사이에서는 중국 취미가 성행하였고, 가노파(狩野派) 등 기존의 한화에 대해 새로운 양식의 그림을 그리려 한데서 비롯되었다. 중국 남종화의 산수화풍과 일면에서는 공통되지만 직업 화가들의 작품도 본받아 양식적으로 폭이 넓다.<sup>46)</sup> 이때 남화 화가와 대립되는 화파로 구분된 가노파는 무로마치 후기에서 메이지시대에 이르기까지 오랜 세월동안 일본 화단에서 주된 위치를 차지하였던 바이다.<sup>47)</sup>

그런데 사전에서의 정의를 살펴보았을 때 조선에서 남종화는 중국과 동일한 성격의 개념으로 전래된 것과 달리 일본의 남종화인 남화는 중국과 조금 다른 양상을 띠고 있다. 이러한 점은 남화가 직업 화가의 영역까지도 포함한다는 점에서 두드러지는 바이며 심지어 농민이나 상인 계급의 사람들도 남화 양식의 그림을 그렸

46) “日本の文人畫。 “南畫”の語は中國の南宗畫に由來する日本語。江戸中期(18世紀)、教養人のあいだに中國趣味が盛んになり、… 狩野派など從來の漢畫に對して新しい様式の繪を描こうとしたことに始まる。中國の南宗畫の山水畫風と一面では共通するが、しかし明末清初の蘇州派などの職業畫家の作品をも多く手本としており、様式的に幅が廣。” (『(新潮)世界美術辭典』, 新潮社, 1985, pp. 1079-1080.)

47) 역사적으로 큰 영향력을 행사하였던 가노파의 시조는 가노 마사노부(狩野正信, 1434-1530)이다. 일찍이 그는 그림에 가노파의 특성인 중국 전통회화의 제재를 다루면서도 명확한 표현, 예리한 윤곽선, 균형 잡힌 구도 등의 특징을 드러냈다. 이후 그의 아들 가노 모토노부(狩野元信, 1476-1559)는 예술적, 사회적인 측면에서 가노 파의 기반을 굳혔다. 그는 좀 더 대중들이 좋아할 만한, 일본 전통미술에 내재된 서정성과 장식적인 요소를 부활하는 새로운 길을 열었다. 생생한 색채와 같은 장식적 요소를 첨가하여 사찰 혹은 궁전의 벽에 아름답게 어울리는 새로운 양식을 창조하였다. 모토노부의 손자인 에이토쿠(永徳)와 그 밖의 천재적 화가들에 의해 가노파의 양식은 모모야마시대에 더욱 크게 발달하였다. (아키야마 데루카즈(秋山光和), 이성미 옮김, 『일본회화사』, 소와당, 2010, p. 183.)

다. 실로 그러한 까닭에 남화를 문인화로 볼 수 있느냐에 대한 논의가 제기되어 왔다.

그러나 일본의 학자들은 문인의 정신적인 측면에 초점을 두어 남화와 문인화라는 용어의 혼용은 타당한 것으로 보았다. 대표적으로 사사키조헤이(佐佐木丞平)는 “유교적 교양주의의 타오르는 듯한 이상주의와 그 이면에 반드시 찾아오기 마련인 좌절감 사이에서 부유하는 정신적 방황의 모습을 문인 개념의 핵심”<sup>48)</sup>으로 여겼다. 유학자이자 시인, 그리고 화가로 활동한 기온 난카이(祇園南海, 1676-1751)와 같은 지식인에게 이와 같은 문인정신이 있다는 것은 당연한 사실이다. 사사키조헤이는 유교적인 교양이 풍부하고 지적 능력을 갖춘 인물뿐만 아니라 이케노 타이가(池大雅, 1723-1776)와 요사 부손(与謝蕪村, 1716-1784) 등 상인 출신의 화가들도 엄밀한 형태는 아니지만 마음에 문인정신을 향한 공감과 동경이 분명히 있는 것으로 보았다.<sup>49)</sup> 앞서 언급한 『신조세계미술사전(新潮世界美術辭典)』 역시 남화의 경우 남화 화가들의 출신 입지는 다양하지만 문인의 취미에 맞는 화풍이기 때문에 문인화라고 통칭하는 것이 가능하다고 명시되어 있는 바이다.<sup>50)</sup>

한편 조선의 문인화가들이 화보를 통해 중국의 남종화를 접하였듯 일본에도 그와 같은 형태로 중국 전통의 남종화 그림이 유입되었다. 에도 중기 일본의 나가사키 항은 그러한 교역이 활발하게 이루어질 수 있었던 거점이었다.

수심이 깊어 풍파가 없고 일본 대외무역항 중 중국에서 가장 가까운 거리에 있다는 지리적 이점을 지니고 있던 나가사키에는 들어오는 상선의 수가 점차 증가하였다. 심지어 1635년에 도쿠가와 막부의 제3차 쇄국령이 반포되면서 중국과 네덜란드의 상선만이 나가사키 항으로 들어올 수 있도록 규정되었다. 나가사키에 거주하는 중국인 중에는 상인 외에 일본의 무역을 관장하는 중국 통사도 있었는데 이들은 문화 교류에서 중요한 역할을 담당하였다.<sup>51)</sup> 당시 중국과의 교역으로 일본에 들어온 서적 중에는 화보도 포함되어 있었다. 『팔종화보(八種畫譜)』, 『개자원화전』 등 여러 화보 류가 일본에서 번각되었다.<sup>52)</sup> 조선의 화가들이 화보를 통해 남종화 양식을 익혔듯 일본의 화가들도 해당 서적들을 보며 중국 남종화에 대한 배

48) 사사키조헤이(佐佐木丞平), 『日本の文人畫』, 『美術史論壇』 (4), 한국미술연구소, 1997, p. 67.

49) 위의 논문, pp. 67-68.

50) “南畫は文人趣味にあう畫風であるために文人畫と通称されるが、南畫畫家たちの出身・立場はさまざまであり、むしろ職業的畫家である場合が多い。” (『新潮世界美術辭典』, 新潮社, 1985, p. 1080.)

51) 정은주, 「강호시대(江戸時代) 장기(長崎) 당관(唐館)을 통해 유입된 중국화풍(中國畫風)의 영향」, 『동아시아 문화연구』 66, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2016, pp. 210-212.

52) 위의 논문, p. 214.

움을 이어나갔다.

이러한 흐름 속에 당대의 아카데미즘이라 할 수 있는 가노파가 예술적 창조력을 잃어가는 반면 중국의 남종화에 의해 촉발된 남화의 입지는 확장되어갔다. 이후 남화는 서양화가 아직 정식적으로 유입되지 않은 메이지 초기를 배경으로 전성기를 맞았다.<sup>53)</sup> 그러나 메이지 40년인 1907년 개설된 문부성미술전람회(이하 문전)를 배경으로 남화가들 사이에는 신구파 계열의 대립현상이 나타났다. 일본화에 서양풍의 사실 표현을 응용하는 방식을 모색한 혁신파와 전통적 유파 양식을 유지하려한 보수파 사이의 갈등은 문전의 심사 과정에서도 발생하였다. 당시 미술계의 일원화를 도모하려는 움직임이 있었음에도 불구하고 신파와 구파의 확실한 분리는 따로 심사를 하게 되는 결과를 맞이하였다.<sup>54)</sup>

이렇듯 일본에서 남화를 둘러싼 대립의 상황이 이어지는 가운데 서양 미술을 받아들여려는 변화의 움직임은 국내 화단에서도 시작되었다. 1910년 이래로 시작된 일제의 식민지배 하에서 조선총독부는 문화정치의 일환으로 조선미술전람회를 개최하였다.

1922년에 창립된 선전은 당해 1회를 시작으로 1944년 23회까지 계속되었다. 국내에서는 유일한 관전으로 출발하여 신인들의 등용문으로서 권위를 확보하였다. 초기에는 의식적으로 선전을 외면한 화가들도 있었지만 해가 거듭될수록 많은 조선 미술가들이 경연에 참석하였다.<sup>55)</sup> 국내의 대표적 공모전인 선전이 근대 화풍의 경향과 변화 양상을 뚜렷하게 보여주고 있는 가운데 초기의 동양화부 내에서는 관념산수가 우세하였다. 그중 일본에서의 유학 생활을 바탕으로 남화의 흐름과 맥을 같이 하였던 허백련이 그린 <추경산수(秋景山水)>가 1922년 제1회 선전에서 최고상을 받았다.

허백련이 1등 없는 2등상으로 가장 우수한 평가를 받았다면 김은호(金殷鎬, 1892-1979)의 <미인승무도(美人僧舞圖)>는 당시로서는 동양화 부문의 4등상에 그쳤다. 이때 이도영(李道榮, 1884-1933)과 같은 소수의 한국인이 심사위원으로 참여하였다고는 하지만 이들이 심사에 상당한 영향력을 지녔을 것이라 보이진 않는다. 더불어 시사만화를 그린 인물로 잘 알려진 이도영이 일본 남화에 대한 높은 이해

53) 박지혜, 「1910년대 日本 近代 畫壇의 新南畫 談論과 實際」, 홍익대학교 석사논문, 2015, pp. 11-12.

54) 후루타 료(古田亮), 「官展の作品傾向 - 帝展期の日本畫を中心に」, 『한국근현대미술사학』 15, 한국근현대미술사학회, 2005, p. 118.

55) 오광수, 『韓國現代美術史: 1900년 이후 한국미술의 전개』, 열화당, 1987, p. 40.

도를 지니고 있었다고 해석하기는 어렵다. 일본인 심사위원과 함께 구성되었던 선전에서 허백련의 산수화야말로 일본의 시대적 미감에 맞는 화풍이었을 것이다.

그러나 동양화부에서 점차 주류를 이룬 작품은 서양의 영향을 받은 일본의 새로운 감각을 받아들이던 것이었다. 당시 일본인 심사위원들의 제국주의적인 발상에서 화가들은 풍경의 세계를 구현할 것이 요구되었다. 이에 따라 전통 산수화인 관념산수는 선전 후기로 갈수록 입상의 범위에서 벗어났으며 더 이상 호평을 받지 못하였다. 1927년 제6회 선전 참여를 끝으로 더 이상 출품하지 않고 훗날 낙향한 허백련의 행보는 당시 관념산수가 처한 위치를 여실히 보여주는 바이다.

한편 허백련이 남종화의 우위성을 따르며 전통의 맥을 이어가는 데에는 주변 인물들의 영향이 뒤따랐다. 이에 다음 장에서는 허백련을 둘러싼 인물들과의 관계를 조망하며 그가 남종화의 양식을 수용하고 예술관을 확립해 가는 과정을 확인해보고자 한다.

## 제3장 허백련의 남종화 수용과 교류

### 제1절 유년 시절 일가 인물과의 관계

허백련은 1891년에 출생한 이래로 줄곧 진도에서 유년시절을 보냈다. 당시 허백련이 남종화를 수용하며 관심을 갖게 된 최초의 계기는 일가 인물인 허형으로 인해 시작되었던 것으로 보인다. 허형은 11세의 어린 나이인 허백련에게 운림산방<sup>56)</sup>을 배경으로 그림을 가르쳤는데 이때 허백련에게 준 가르침은 허형의 부친인 허련에게서 비롯된 것이었다. 허련은 남종화를 진도의 미술로 정립한 대표적인 남종화가이다. 허련의 화풍에 대해 잠시 논하자면 물론 스승 김정희가 가장 주된 관계이겠지만 그가 예술세계를 완성하기까지는 초의선사와의 만남을 빼놓을 수 없다.

1835년 해남 대흥사의 한산전(寒山殿)에서 초의를 처음 만난 허련은 그림을 향한 태도 혹은 불교적인 세계관과 같은 선사(禪師)다운 조연을 받았다. 이후 1839년에 이르러 초의선사는 경기도에 위치한 두릉(斗陵)에 가던 도중 서울에 있는 김정희에게 허련의 그림을 보여주었다. 당시 김정희는 허련의 그림에 감탄했고, 이를 계기로 허련은 김정희에게서 체계적인 서화수업을 받을 수 있게 되었다.<sup>57)</sup> 결과적으로 조선 말기 화단에서 볼 수 있는 구체적인 양식은 초의선사의 정신적 지도에 김정희의 화풍적 지도가 더해져 발현된 것이었다.

한편 허련은 그의 주변 인물이자 윤두서의 후손인 윤종민(尹鐘敏, 1798-1867)에 의해 일생에 다수의 그림과 화보를 볼 수 있었다. 그중에서도 윤종민과의 교류로 얻게 된 대표적인 화보에는 『고씨화보』가 있다.<sup>58)</sup> 이러한 화보에 실려 있는 중국의 역대 남종화가들의 작품은 허련의 작품세계에 많은 영향을 미쳤다. 그에 대한 증거로 1868년 61세의 허련이 완성한 『호로첩(胡蘆帖)』에는 중국의 화가들과 그

56) 전라남도 진도군에 위치해 있는 운림산방은 남종화의 터전으로 역사적으로도 유서 깊은 장소이다. 김정희의 제자 허련에 의해 만들어진 이곳은 본디 운림각이라 불리는 초가집이었다. 1856년 스승인 김정희의 죽을 이후 허련은 진도로 귀향하여 운림각을 자신의 화실로 삼아 작품 활동을 지속하였다.

57) 김상업, 앞의 책, 2002, pp. 49-50.

58) 위의 책, p. 45, 『소치실록(小癡實錄)』에 기록된 바에 따르면 허련은 “연동(蓮洞)은 내가 그림을 시작한 최초의 인연이었으니 죽을 때까지 어떻게 잊을 수 있겠습니까? 몇 해 동안 연동을 지날 때마다 반드시 그 집에 들어가서 인사를 드렸습니다. 경조에 대한 예의도 빼놓지 않았습시다. 그림들과 대대로 전해 오던 보물들을 빌려 달라고 하면 반드시 들어 주었습니다. 지금 내 책상 머리에 있는 顧愷之화보 4권도 바로 연동에서 빌어온 것입니다.”라고 말하였다. (허유, 김영호 편역, 『소치실록(小癡實錄)』, 서문당, 1976, p. 84.)

들에게서 비롯된 조선의 화가들을 임모한 남종화풍의 그림들을 볼 수 있다.<sup>59)</sup>

특히 허련의 작품에서는 예찬의 화풍에 대한 배움의 의지가 흔치않게 발견된다. 예찬의 호인 윤림에서 비롯된 윤림산방이라는 명칭만 봐도 그가 남종화 계보의 화가들 중에서 예찬을 얼마나 신망했는지를 확인할 수 있다. 이때 허련이 예찬을 방한 대표적인 작품인 <소림모정(疏林茅亭)>의 제발에는 동기창의 화론이 적혀 있다. “방법의 기괴함을 논한다면 그림이 산수만한 것이 없고 필묵의 정묘함을 논한다면 산수는 결코 그림만 같지 못하다.”<sup>60)</sup>는 동기창의 『화안』 30항의 일부분이다. 이렇듯 초의선사와 김정희에게서 지도를 받고 화보를 통해 남종화를 방해 오며 자신의 예술세계를 정립한 허련은 남종화에 대한 지식을 아들인 허형에게 전수하였다.

허형은 허련에게 배운 중국식 화보와 허련의 작품을 토대로 옛 화가들의 화법을 익혀나갔다. 허련이 엮은 먹에 갈필의 뾰뾰한 필치를 구사하였다면 허형은 그의 온화한 성품이 반영된 부드러운 붓놀림을 사용하여 화면 전체를 가득 메우고 수많은 미점으로 명암과 양감을 살린 포근한 느낌의 산수를 그렸다.<sup>61)</sup> 그리고 그러한 가르침과 그림은 바로 허련의 손자인 허건, 그리고 방계 후손인 허백련에게로 이어진 것이다. 이들 중 실질적으로 일가의 전통적인 남종화풍을 이어받은 인물은 허백련이다.

허백련이 사의적인 전통 남종화의 작품을 제작했던 것과 달리 허건은 사생풍의 현대적인 작품을 제작하였다. 표현방식은 달랐지만 이들은 종종 합작을 하는 모습을 보이며 둘 사이의 우애를 드러내기도 하였다.<sup>62)</sup> 한편 함께 그림을 배운 학도로써 서로 영향관계를 주고받았던 허백련과 허건은 그들의 화맥을 진도뿐만 아니라 타 지역에도 전파시켜 호남 화단 내에서 양대 산맥을 이루었다. 먼저 허건이 터전을 닦았던 곳은 일제의 강압으로 1897년에 개항하여 비교적 이른 시기에 지역적 성장을 이루었던 목포이다.

광복 이후 1957년에 동양화의 발전과 후진 양성을 목적으로 백양회(白陽會)를 결성하였던 허건은 이후 한국 화단의 중심인물로 부상하면서 중앙 화단과도 밀접하

59) 『호로첩』은 허련이 중국의 미우인, 왕몽, 문가(文嘉), 막시룡, 동기창 등에서 조선의 정선, 윤덕희, 이광사, 김정희 등에 이르는 유명 화가들의 작품을 모사해 만든 화첩이다. 총 29점의 그림과 3점의 글씨로 구성되어 있다. 『호로첩』은 허련이 노년에 들어서도 꾸준히 고화와 화보를 임방하며 노력하였음을 알게 해주는 소중한 예이다. (김상엽, 앞의 책, 2002, pp. 118-119.)

60) “以徑之奇怪論，則盡不如山水，以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。”

61) 국립광주박물관 편, 앞의 도록, 2015, p. 30.

62) 위의 도록, p. 34.

게 교류하였다. 또한 허건은 자신의 작품과 그의 조상 허련과 허형의 서화를 목포에 기증하여 도시의 예술적 가치를 향상시켰다.<sup>63)</sup> 반면 허련의 방계 후손인 허백련은 내륙 지역인 광주에 근거지를 두어 예술적 활동을 펼쳤다. 예로부터 문인들에게 휴식 혹은 은거의 공간이었던 무등산에서 허백련은 자신의 깨달음을 예술로 표출하였다.

한편으로 허백련이 문화 예술적 교류가 왕성하였던 목포가 아닌 광주에 정착할 것을 택하였다는 사실은 의아함을 자아내기도 한다. 1921년 허백련이 광주에서 화회(畫會)를 열었을 때 회원을 모으는 일 역시 목포에서보다도 쉽지 않은 일이었다.<sup>64)</sup> 그러나 당시로서는 작은 고을임에도 불구하고 광주에는 일본인들이 많이 살아 허백련의 그림이 심심찮게 팔려 나갔으며 이러한 배경은 허백련을 광주에 머무르게 하였다.<sup>65)</sup>

## 제2절 일본 유학 시절 사승관계

허백련의 일본 유학은 그가 스물한 살인 1912년을 기점으로 시작되었다. 당시 허백련이 일본에서 보낸 시간은 그가 화가로서의 정체성을 확립하게 된 가장 핵심적인 전환기로 여겨진다. 앞서 허백련의 유년시절이 남종화에 대한 관심을 불러일으키고 견해를 넓히는 시기였다면, 일본 유학시절은 보다 적극적으로 남종화를 수용하고 예술세계의 발전을 도모하게 된 계기가 되었다.

어쩌면 어릴 적부터 일가의 가르침을 받은 허백련이 화가의 길을 걷게 됨은 당연한 것으로 보인다. 그러나 허백련이 처음부터 그림을 배우기 위해 일본으로 떠난 것은 아니었다. 그림보다는 학문에 뜻을 두었던 허백련은 교토(京都) 리츠메이칸대학(立命館大學)에서 법을 공부하였다. 이때 허백련이 일본에서 법을 공부한 것은 갑작스러운 일은 아니었다. 허백련이 그림 이전에 법에 대한 뜻을 지니게 된 데에는 유년 시절에 만난 스승 정만조(鄭萬朝, 1858-1936)의 영향이 있었다. 그는 12년 동안 진도에서 귀양살이를 하였는데 이때 허백련에게 글을 가르치며 자주 법률 공

63) 김도영, 「남농(南農) 허건(許健) '신남화(新南畫)'의 회화심미 고찰」, 『JCCT』 7(3), 국제문화기술진흥원, 2021, p. 189.

64) 1920년 허백련은 목포공회당 2층 회의실에서 국내에서는 첫 화회를 갖게 되었으며 30여점이 출품되었다. 그 다음해인 1921년에는 광주에서 화회를 가졌다. 목포에서보다 회원을 모으는 데 힘이 들었으나 그 런대로 성공을 거뒀다. 그림은 30여명의 회원이 2원씩 회비를 낸 뒤 화회가 끝나면 추첨을 하여 한 점씩 가져갔다. (전남 일보사, 앞의 책, 1977, p. 188.)

65) 위의 책, 같은 쪽.

부를 권하고는 하였다. 유배 기간을 끝마치고 진도를 떠나기 전에도 정만조는 허백련에게 “법률 공부를 해보는 것도 좋을 거야. 언제 서울 가는 기회가 있으면 법률을 공부해보라.”<sup>66)</sup>고 조언하였다.

그러나 조선의 유학생이었던 허백련이 유창하게 일본어를 말하기란 어려운 일이었다. 수업시간 법전을 읽으며 말을 더듬는 자신의 모습에 창피함을 느꼈던 허백련은 가르모토 간자부로 교수를 통해 도쿄에 있는 교정 학원을 소개 받았고, 교토에서의 학업을 청산하게 되었다. 이후 도쿄(東京) 메이지대학(明治大學)의 법학과에 입학했으나 그마저도 순탄하지는 않았다.<sup>67)</sup>

이렇듯 방랑을 거듭하던 허백련의 관심을 이끌었던 것은 다름 아닌 유학 생활 도중 제실박물관을 다니며 접했던 중국의 남종화였다. 주로 화보를 통해 고화를 접하였던 국내 화가들과 달리 일본은 고화의 대중적인 관람이 가능한 전시 환경을 잘 갖추고 있었다. 특히 신해혁명 이래 중국 청대의 국정 혼란은 일본의 수집가들이 다수의 중국 회화를 보유할 수 있었던 요인으로 작용하였다.<sup>68)</sup> 1919년부터 1924년까지 청대의 마지막 황제인 푸이(溥儀, 1906-1967)의 스승으로 임하였던 레지널드 존스톤(Reginald F. Johnston, 1874-1938)이 자신의 직접적인 경험을 바탕으로 작성한 기록에서 그와 관련된 내용을 발견할 수 있다.

존스톤은 당시 국가의 재정이 심각한 지경에 이르게 되면서 황실에 속한 막대한 양의 작품과 보물이 외부로 여러 차례 매각되었음을 말하였다. 덧붙여 그는 높은 가치를 지닌 작품이나 보물이 내무부에 의해 부적절하게 판매되었다는 점을 지적하였다.<sup>69)</sup> 그러나 결과적으로 일본인들에게는 중국의 작품들을 수집할 수 있었던

66) 위의 책, p. 180.

67) 심세중, 『삶과 예술은 경쟁하지 않는다』, 디자인하우스, 2001, p. 54.

68) 1911년 신해혁명 이후로 중국의 고화가 본격적으로 일본에 유입되었다. 중국 미술품에 일찍이 큰 관심을 갖고 있던 일본의 동양사학자 나이토 코난은 이러한 유입 과정에 상당한 영향력을 미친 인물이었다. 나이토 코난을 중심으로 이루어진 중국 고화의 일본 유입 과정에 대한 자세한 내용은 김룡용, 「칸사이 지역 중국 회화 컬렉션의 형성과 나이토 코난(内藤湖南, 1866-1934)」, 서울대학교 석사논문, 2017 참조.

69) “자금성에는 황제조차도 그 천 분의 일도 본 적이 없는 방대한 양의 귀중한 예술품과 보물이 소장되어 있었는데, 나는 공화국 정부가 그것을 황실의 사유재산으로 인정하고 있었다는 사실을 그 당시에는 몰랐다. ... 중국의 신문들은 궁정의 보물이 팔렸다는 내용의 기사를 자주 실었으며, 국유재산이라는 이유를 내세워 그러한 매각에 항의했다. ... 나는 공화국 정부 자체 내에서는 궁중의 보물을 국유재산으로 여기지 않는다는 사실을 알게 되었다. 늘어만 가는 궁정의 적자를 메우기 위해 내무부가 궁중의 예술품들을 종종 매각하거나 담보로 넣은 일은 잘 알려진 사실이었다. 그런데 공화국 정부는 이러한 거래에 대해 아무런 반대도 하지 않았다. 나는 서세창 대총통이나 그 후임자들이 이 행위를 좋은 구실로 삼아 내무부에 대한 근본적인 개혁을 단행하지 않았던 것은 매우 유감스런 일이라고 생각한다.” (레지널드 존스톤(Reginald F. Johnston), 김성배 옮김, 『자금성의 황혼, 마지막 황제 부인의 스승 존스톤이 기록한 제국의 최후』, 돌베개, 2008, p. 418.)



좋은 기회였으며 그로 인해 일본은 오늘날까지도 고화에 대한 높은 인식을 지니게 되었다. 일본의 박물관에 전시되어 있는 생생한 고화를 목격했던 허백련은 이를 직접적으로 보지 못한 여타 화가들과 다른 차별화된 의식을 지녔으리라 생각된다. 이후 허백련은 당시 일본 남종화의 대가인 고무로 스이운을 찾아가 스승으로 여겨 본격적인 배움을 이어나갔다.

한편 고무로 스이운은 동기창의 남북종론을 받아들인 다나카 토요조(田中豊藏, 1881-1948)의 이론을 근거로 일본 문인화의 시조를 왕유와 동시대의 오미노 마히토(談海三船)로 명시하고, 중국 남종화와 같은 전통적 권위를 부여한 인물이다.<sup>70)71)</sup> 특히 고무로 스이운은 근대 한국 화단에서 신남화를 전파한 인물로 더욱 알려져 있다. 1923년 이래로 전전의 심사위원에 두 차례나 연속으로 임명되었던 고무로 스이운은 당시 국내에서도 어느 정도의 영향력을 갖추고 있었으며 여러 제자를 두고 있었다.

그러나 여타 보수적인 화가들이 개혁을 꾀하는 분위기에 이끌려 점차 그들의 전통적인 화풍에 변화를 시도했듯 고무로 스이운 또한 처음부터 근대적인 남화를 추구한 것은 아니었다. 1910년대 이전만 해도 고무로 스이운은 중국의 화보를 근간으로 삼았던 스승들의 양식을 바탕으로 자신만의 유형을 활용하여 관전에 출품할 작품을 제작하였다.<sup>72)</sup> 그런데 시간이 지날수록 관전에서 요구하는 것은 새로운 남화 양식을 시도한 작품이었다. 이에 고무로 스이운은 전통 화보풍의 작품을 그리는 한편, 화보적 요소를 토대로 부분적 사생을 가미한 남화를 이중적으로 제작하였다.<sup>73)</sup> 그러나 1920년대부터 전통을 고수하던 화가들 또한 일상 풍경을 담은 사생경을 도입하거나 서구 인상주의 및 표현주의적 조형요소를 결합한 새로운 남화풍으로 변모하는 분위기가 형성되었고 고무로 스이운 역시 본격적으로 이러한 양식을 구사하였다.<sup>74)</sup>

실로 허백련이 고무로 스이운으로부터 가르침을 받은 시점은 1910년대이다. 당시 고무로 스이운이 추구한 화풍을 고려해 봤을 때 그가 사사한 화풍은 전통 화보풍과 더불어 자신이 구현한 실험적인 전람회 양식이었을 것이다.

70) 박은수, 「근대기 동아시아의 문인화 담론 연구」, 홍익대학교 석사논문, 2007, pp. 49-50.

71) 박은수(2007)는 일본이 자국의 문인화 즉 남화에 대한 전통성과 권위를 증명하기 위해 동기창의 남북종론을 수용하였음을 설명하였다. 고무로 스이운을 비롯한 일본인들의 남북종론 수용에 대한 자세한 내용은 위의 논문, pp. 47-50 참조.

72) 황빛나, 「少室翠雲의 생애와 화풍」, 『美術史論壇』 (22), 한국미술연구소, 2006, pp. 254-257.

73) 위의 논문, pp. 257-263.

74) 위의 논문, pp. 263-264.

그렇다면 허백련이 고무로 스이운과의 관계에서 얻은 본질적인 결실은 무엇일까? 그리고 일본 유학생황이 허백련의 화가 인생에 커다란 전환점이 된 이유는 무엇일까? 그 답은 당시 고무로 스이운이 지닌 예술정신에서 찾아볼 수 있다. 앞서 전통을 바탕으로 근대적인 일본의 남종화를 창출해내려는 고무로 스이운의 새로운 것에 대한 갈구는 허백련의 예술사상에 점차 녹아들었던 것으로 보인다.

고무로 스이운의 이와 같은 태도는 1921년 일본남화원의 영입을 승낙한 데에서도 찾아볼 수 있는 바이다. 당시 일본남화원의 남화에 대한 결의는 고무로 스이운의 생각과 일치하였다.<sup>75)</sup> 그는 남화가 선인들의 양식과 사상을 모방하는 데 열중한다면 나머지 아무 의미 없는 공예품과 같은 작품들을 양산하는 것을 경계하였다. 덧붙여 남화에 동양예술의 특질인 자락(自樂)의 경지 및 개성과 사상의 표현, 세련된 필묵을 되살리는 것이 필요하다고 주장하였다.<sup>76)</sup>

훗날 집대성적인 그림에서 점차 벗어나 자신만의 남종화를 구축한 허백련은 자신의 스승인 고무로 스이운의 위와 같은 근대화 경향을 마음에 지니고 있었던 것으로 생각된다. 여기서 근대화에 대한 경향은 고무로 스이운의 변화를 모색하는 의지를 뜻하는 바이다. 결과적으로 고무로 스이운이 추구하는 변화의 경향과 광주에 내려온 이후의 민족적인 각성 등 여러 영향이 맞물려 훗날 허백련의 독자적인 예술세계가 탄생하게 되었다.

그러나 잊지 말아야 할 것은 허백련의 토대는 분명 전통적인 중국 남종화 양식에 있다는 사실이다. 허백련이 일본 유학 생활에서 고무로 스이운을 찾아갔던 경위 역시 제실박물관에서 본 중국 남종화가들의 그림에 관심을 가졌던 데에서 비롯된 것이었다. 한편 고무로 스이운 역시 전통에 대한 중요성을 항상 염두에 두고 있었다. 그는 “옛 사람의 명화를 배우거나 형상을 그려내고, 점차 필치의 묘미와 고원한 이상이 나타나도록 연구하지 않으면 안 되며, 이것이 현대에 있어서 남화를 배우는 가장 중요한 점”<sup>77)</sup>이라고 말한 바 있다.

심지어 고무로 스이운은 1930년대 이후로 화보를 통한 연마를 권장했으며, 사생의 경향에서 벗어나 전통적인 문인화의 세계로 다시금 돌아갈 것을 주장하였다. 그의 1930년대 중반 이후 저서에도 남화의 근본 및 역사와 유파, 화론적인 측면의 내

75) 황빛나, 「일본남화원의 설립배경과 창작경향 - 산수화풍을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 18, 한국근현대미술사학회, 2007, pp. 63-64.

76) 위의 논문, p. 64.

77) 고무로 스이운(小室翠雲), 「南畫描法」, 『多都美』 付錄 5(12), 1912. (박지혜, 앞의 논문, 2015, p. 22 재인용.)

용이 주를 이루고 있다.<sup>78)</sup> 말하자면 앞서 살펴본 것처럼 고무로 스이운의 화풍에 변화가 있었다 하더라도 이것은 “일종의 새로운 양식 창출을 위한 매개적인 방법론일 뿐 조형적인 축, 근간은 어디까지나 서양화가 아닌 남화 그 자체”<sup>79)</sup> 즉 전통에 있었음을 밝히는 바이다. 실로 허백련은 일본 유학을 마치고 귀국한 후로도 스승인 고무로 스이운과 다시금 만남을 가졌을 정도로 각별한 사이였다. 고무로 스이운과의 이와 같은 정신적 교류가 오가는 가운데 허백련은 보다 발전된 남종화로의 이행을 위해서 전통은 반드시 필요하다는 확신을 갖게 되었다.

### 제3절 교류 관계

일본에서의 생활을 기점으로 본격적인 화가의 삶을 택한 허백련은 수많은 교류 관계를 형성하였다. 허백련이 교류하였던 인물들은 그저 단순한 만남을 넘어서 그의 예술적인 관점이 형성되는 데에 영향을 미쳤다. 이들 중 생활고로 힘들었던 허백련이 작품 활동을 이어나갈 수 있도록 경제적으로 도와준 인물은 김성수(金性洙, 1891-1955)였다. 김성수는 허백련이 잠시 상경해 있을 당시 그에게 자신의 집에 있는 방 한 칸을 내어주었고, 뿐만 아니라 선전의 개최 소식을 가장 먼저 알리며 전람회에 참여할 것을 권유하기도 하였다.<sup>80)</sup>

이때 허백련이 선전에 참여함은 가히 부를 위해서는 아니었던 것으로 보인다. 그림의 진정한 가치를 값에 두지 않았던 허백련은 “그림 그려서 부자 되자는 것도 아닐 바에야 내 그림 갖길 원하는 사람에게 그냥이라도 주고 싶다.”고도 말하였다. 그는 사람들에게 의해 자신의 그림이 이해받는 것을 추구했으며 그러한 사람들이 있어야만 좋은 예술이 나오는 것이라 여겼다.<sup>81)</sup> 훗날 그가 선전에서 떨어진 것도 이와 같은 결의 이유에서였다. 당시 선전은 명목상 당대의 화가들을 위한 무대라는 이유로 개최되었음에도 불구하고 내부 상황은 굉장히 정치적이었다.

78) 황빛나, 앞의 논문, 2007, pp. 268-269.

79) 위의 논문, p. 266.

80) 동아일보 취체역(이사)이던 김성수는 아직 가족을 서울로 데려오지 않고 심부름하는 사람들과 살고 있었다. 허백련을 만난 그는 숙소를 동대문 밖에 정했다는 말을 듣고 자기 집에 방이 많으니 옮겨오라 하며 심부름 하는 사람을 시켜 짐까지 가져오게 하였다. 이날부터 허백련은 김성수의 집 2층 방을 차지하고 그림을 그리기 시작하였다. 허백련은 뒷날 “인춘은 항상 내가 어려울 때 나타나 도와준 은인이다. 그의 우정이 오늘날의 나를 있게 하는 데 큰 힘이 되었다.”고 말할 정도로 인춘의 우정에 감사했다. 어느 날 밖에 나갔다 돌아온 인춘은 조선미술전람회 개최를 알려주며 거기에 작품을 내라고 말하였다. (전남일보사, 앞의 책, 1977, p. 189.)

81) 심세중, 앞의 책, 2001, p. 94.

일부 무리들은 일본에서 오는 심사위원이 부산에 도착한다는 소문을 듣고서는 이들을 마중 나가기도 하는 행동을 하였고 화단을 둘러싼 이러한 공기는 허백련의 비위를 상하게 하였다. 그는 심사위원을 둘러싼 그림정치에 구역질이 날 지경에 도달하였고 결국 선전에의 출품을 중단하였다.<sup>82)</sup> 허백련의 선전 참여는 어쩌면 부정적인 측면에서 막이 났으나 결과적으로 당시의 불의한 상황은 허백련의 전통적 회화관을 더욱 완고히 하게 된 의미 있는 결과를 가져왔다.

한편 당시 선전을 통해 만난 인연은 훗날 허백련이 광주를 터전으로 삼아 지방 화단으로서 남종화의 발전을 일으킨 요인으로 작용하였다. 김은호, 노수현(盧壽鉉, 1899-1978), 박승무(朴勝武, 1893-1980), 변관식(卞寬植, 1899-1976), 이상범(李象範, 1897-1972)이 그러한 인물들에 해당한다. 이들의 관계는 오래도록 이어져 1971년 12월 서울신문사가 주최한 《동양화 6대가전》이 개최되기에 이르렀다.

이때 허백련을 제외한 인물들은 서화교육을 목적으로 신인을 양성하기 위해 설립된 서화미술회의 출신이었다. 교수진에는 조석진(趙錫晉, 1853-1920)과 안중식(安中植, 1861-1919) 등이 속하였으며, 2기생(1912-1915) 김은호를 기점으로 3기생(1913-1916) 박승무, 4기생(1915-1918) 이상범, 노수현이 서화미술회에 차례로 입학하였다. 그러한 가운데 조석진의 외손자인 변관식은 1916년경부터 서화미술회에 입학하여 가르침을 받았다. 이들은 『개자원화전』, 『해상명인화고(海上名人畫稿)』, 『점석재총보(點石齋總譜)』 등의 화보를 보고 모사하면서 기법을 익혔다.<sup>83)</sup>

분명 근대 화단에서 허백련을 비롯한 동양화 6대가의 작품에 드러난 표면적인 화풍의 갈래는 달랐다. 그러나 이들은 공통적으로 한국 화단이 발전되기를 바라는 마음을 지니고 있었다. 그들은 동양화가 쇠퇴하지 않기 위해서는 여러 사람이 함께 모인 단체 활동이 필요하다고 생각하였다. 대표적으로 1930년대의 후소회(後素會)와 연진회는 이와 같은 맥락에서 형성되어 화단의 발전을 모색한 동양화 그룹이었다.

그중 후소회는 1936년 김기창(金基昶, 1913-2001), 장우성(張遇聖, 1912-2005) 등 김은호의 제자들에 의해서 결성되었다. 김은호는 1920년대 후반부터 화실인 낙청헌(洛淸軒)을 개방하여 화가 지망생들을 지도하였다. 처음에는 각계 인사와 교양인들이 모였으나 차츰 젊은 화가 지망생들이 늘어났고, 그의 영향력이 커지는 가운데 이들 문학생들에 의해 동문회가 구성되었다.<sup>84)</sup> 이때 문학생들은 공자의 논어에서

82) 전남 일보사, 앞의 책, 1977, p. 191.

83) 홍선표, 『한국근대미술사』, 시공사, 2010, pp. 108-111.

비롯된 ‘회사후소(繪事後素)’<sup>85)</sup>를 따서 단체의 이름을 후소회라 불렀다.

반면 광주에 정착한 허백련은 1938년에 연진회를 결성하였다. 연진회는 한자 그대로 참됨을 연마한다는 의미를 지니고 있었다. 이들에게 있어 회화는 인간을 도야하기 위한 방법이었다. 후소회의 화가들이 일본식 채색화풍을 중심으로 화단을 이끌어갔다면 이와 달리 연진회는 전통 수묵산수화 계열의 작품을 제작하였다.<sup>86)</sup>

특히 허백련은 그의 화풍을 계승한 연진회 회원들과 함께 남종화의 부흥을 꿈꾸었다. 이때 허백련처럼 고무로 스이운에게서 가르침을 받았던 변관식은 그에게 남종화의 부흥을 위한 조언을 건네기도 하였다. 당시 허백련과 만남을 이어나가던 1930년대는 변관식이 남종화풍으로의 회귀가 이루어지던 시기였다. 다시금 남종화에 대한 열망을 가진 변관식은 허백련에게 “기왕이면 남쪽지방인 전라도에서 남종화 부흥운동이 일어났으면 좋겠으며 일본에서 고무로 스이운이 주도하고 있는 난가엔 같은 것을 만들라.”<sup>87)</sup>고 말하며 전통 화풍의 확산을 위한 구체적인 계획을 제시하였다. 이러한 만남 속에서 허백련의 전통에 대한 자각은 깊어졌으며 변관식의 조언처럼 광주에서 연진회를 중심으로 남종화의 부흥에 힘썼다.

84) 오광수, 앞의 책, 1987, p. 89.

85) 그림 그리기는 일은 흰색 바탕 뒤에 한다는 뜻이다. 여기서 흰색(素)은 인격을 의미한다. 따라서 후소회는 그림을 그리려면 인격을 먼저 갖추어야 함을 말하는 단체이다.

86) 오광수, 앞의 책, 1987, pp. 89-92.

87) 박해훈, 「허백련과 연진회(鍊眞會)」, 앞의 도록, 국립광주박물관, 2015, p. 263.

## 제4장 허백련의 남종화론

제3장에서는 허백련이 남종화라는 양식을 받아들이고 그의 예술적 관점을 거시적으로 발전시켜가는 모습을 확인하였다. 이러한 과정은 허백련이 남종화의 맥을 지켜나가는 화가로서 성장해 가고 있음을 충분히 보여주고 있다.

한편 허백련은 작품의 제발에 남종화가들의 사상을 자주 적었으며<sup>88)</sup> 특히 남북종론을 심층적으로 분석한 동기창의 화론을 써넣어 자신의 정체성을 보다 적극적으로 드러냈다. 이때 제발이란 산수화에서 화가의 의중을 파악할 수 있는 요소 중 하나이다. 대개 문인화가들은 제발에 풍경에 대한 묘사, 자연으로부터 떠올린 자신의 감정을 글로 담기 마련이었으나 그와 더불어 제발을 통해 자기 이념의 근원을 밝히기도 하였다. 그러한 맥락에서 허백련이 동기창의 여러 화론을 제발에 써넣었다는 사실은 그의 이념적 근원이 동기창에게 있음을 밝히는 것이기도 하다. 물론 이는 동기창의 화론이지만 동시에 허백련이 중요하게 여긴 예술적 가치관이 무엇이었는지를 확인할 수 있으며, 나아가 그가 추구한 남종화의 본질 역시 파악할 수 있다.

동기창의 화론이 적혀 있는 허백련의 작품에는 <산수십이곡병(山水十二曲屏)>(1922년), <산수십곡병(山水十曲屏)>(1923년), <금강산도십곡병>(1940년대), <산수(山水)>(1953년), <단애귀로(斷崖故路)>(1963년), <전가춘색(田家春色)>(1969년) 등이 있다.<sup>89)</sup> 그중 <산수>에는 동기창의 남북종론을 설명하는 『화안』 27항<sup>90)</sup>이 기록되어 있으며, 그 외 『화안』 25항,<sup>91)</sup> 30항,<sup>92)</sup> 33항,<sup>93)</sup> 51항<sup>94)</sup>에 해당하는 문장이

88) 허백련은 이미 30대 초부터 남종 산수화가들의 회화사상에 심취해 있었다. 허백련이 평생 열 번쯤 쓴 “不在古法 不在吾手 又不在(出이 맞으나 잘못 씀)古法吾手之外 …”는 명, 청대의 남종문인화가들이 즐겨 썼고 특히 왕원기가 좋아하던 글이다. (허영환, 「‘又不出古法吾手之外’의 藝術」, 『毅齋 許百鍊』, 삼에학회, 1991, pp. 16-17.)

89) 허백련은 하나의 화론을 여러 작품의 제발에 반복적으로 써넣었다. 본고는 허백련이 동기창의 화론을 적은 그림으로 다음의 작품을 언급하였으나 실질적으로 그에 해당하는 작품이 더 있을 것으로 간주된다.

90) “禪家有南北二宗, 唐時始分, 畫之南北二宗, 亦唐時分也. 但其人非南北耳. 北宗則李思訓父子着色山水, 流傳而爲宋之趙幹趙伯駒伯驥, 以至馬夏輩, 南宗則王摩詰始用渲淡, 一變拘研之法, 其傳爲張璪荆關董巨郭忠恕米家父子, 以至元之四大家, 亦如六祖之後, 有馬駒雲門臨濟兒孫之盛, 而北宗微矣. …” (동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 27항, 시공사, 2003, pp. 83-85.)

91) “畫之道, 所謂宇宙在乎手者, 眼前無非生機, 故其人往往多壽, 至如刻畫細謹, 爲造物役者, 乃能損壽, 蓋無生機也. 黃子久沈石田文徵仲皆大耋, 仇英短命, 趙吳興止六十餘, 仇與趙, 品格雖不同, 皆習者之流, 非以畫爲寄, 以畫爲樂者也. 寄樂於畫, 自黃公望始開此門庭耳.” (위의 책, 25항, pp. 79-81.)

92) “以徑之奇怪論, 則畫不如山水, 以筆墨之精妙論, 則山水決不如畫. 東坡有詩, 曰論畫以形似, 見與童兒隣, 作詩必此詩, 定知非詩人. 余曰此元畫也. 晁以道詩云, 畫寫物外形, 要物形不改, 詩傳畫外意, 貴有畫中態. 余曰

각 작품에 분포되어 있다.<sup>95)</sup> 동기창이 제시한 상당히 많은 이론들 가운데 제발에 몇 가지 한정된 향이 반복적으로 나오는 것은 해당 글에 대한 허백련의 중대한 관심을 보여준다.

한편 제발을 통해 자신의 생각을 드러냈던 허백련은 그와 연결선상의 내용을 직접적으로 구사하기도 하였다. 그는 동기창의 화론과 같은 옛 이론에 대한 학습을 바탕으로 자기 나름의 남종화에 대한 이상을 제시하였으며, 다음 전이의 과정을 통해 허백련이 주장하는 남종화론을 확인하고자 한다.

### 제1절 기운생동과 필묵법

허백련의 작품 속 제발에 등장한 다음의 문장은 동기창 『화안』 25항의 일부이다.<sup>96)</sup> 허백련은 제발에 그림이란 생동하는 자연의 세계를 펼쳐낸 것이라 말한 동기창 화론의 부분적인 글을 적은 바 있으며 그 내용은 다음과 같다.

그림의 도는 우주가 손안에 있다고 하는 것이다.

눈앞에 펼쳐지는 세계가 생기 아닌 것이 없다.

황자구(황공망), 심석전(심주)는 모두 80세가 넘도록 오래 살았다.<sup>97)</sup>

글에 언급된 바와 같이 우주가 손안에 있는 것이 그림의 도이다. 여기서 우주는 공간을 뜻하는 ‘우’와 시간을 뜻하는 ‘주’가 합하여진 자연의 세계이며 손은 붓을 뜻한다. 말하자면 만물이 그려지는 것은 손에 달려있으며 이는 곧 자연과 화가의 일치리를 의미한다.<sup>98)</sup> 허백련은 해당 문장을 사용하여 이와 같은 일치에 의해 펼쳐진 그림 속 자연의 세계에는 살아 움직이는 기운이 넘침을 강조하고 있다. 인간은 그

此宋畫也.” (위의 책, 30항, pp. 92-93.)

93) “黃大癡九十，而貌如童顏，米友仁八十餘，神明不衰，無疾而逝，蓋畫中烟雲供養也。” (위의 책, 33항, p. 98.)

94) “此傲倪高士筆也。雲林畫法，大都樹木似營丘，寒林山石宗關仝，皴似北苑，而各有變局。學古人不能變，便是籠塔間物，去之轉遠，乃由絕似耳。” (위의 책, 51항, pp. 136-137.)

95) 구체적으로 『화안』 25항은 <산수십이곡명> 제10곡과 <금강산도십곡명> 제8곡에, 30항은 <금강산도십곡명> 제4곡과 <단애귀로>에, 33항은 <산수십이곡명> 제8곡, <산수십곡명> 제4곡, <금강산도십곡명> 제3곡, <진가춘색>에, 51항은 <금강산도십곡명> 제9곡에 적혀 있다.

96) 『화안』 25항의 화론이 적혀 있는 작품은 <산수십이곡명> 제10곡, <금강산도십곡명> 제8곡에 해당한다.

97) “畫之道，(所謂)宇宙在乎手(者)，眼前无非活(生)機，黃子久沈石田皆大耋。”

98) 동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 앞의 책, 2003, p. 79.

림으로 모든 것을 그릴 수 있으며 그로 인해 펼쳐지는 세계는 변화무쌍하여 생기가 아닌 것이 없는 것이다. 그런데 이것이 황공망과 심주가 오래 산 것과 무슨 관련이 있는지 언급된 부분은 허백련이 적지 않았기 때문에 알기 어렵다. 다음 『화안』 25항의 원문을 통해 생략된 글의 내용을 확인하여 그 인과관계를 파악하고자 한다.

그림의 도는 우주가 손안에 있다고 하는 것이다. 눈앞에 펼쳐지는 세계가 생기가 아닌 것이 없다. 때문에 그림 그리는 사람 중에는 오래 사는 경우가 종종 있다. 판박이 그림처럼 세밀하고 조심스럽게 하여 조물주의 심부름꾼이 되고 마는 사람의 경우는 수명이 단축될 수 있는데, 대체로 생기가 없기 때문이다. 황공망, 심주, 문징명은 모두 80세가 넘도록 오래 살았으며, 구영은 단명했고 조맹부는 60여세에 (생을) 마쳤다. 구영과 조맹부는 품격이 다르지만, 모두 배우는 사람의 무리여서 그림으로 (뜻을) 기탁하고 그림으로 (생기를) 즐기는 사람이 아니다. 그림에 (생기를) 의탁하고 이를 즐기는 것은 황공망으로부터 시작하여 이 유파를 열어 놓았다.<sup>99)</sup>

원문에서는 이들의 수명이 길었던 이유가 그림에 생기가 있었기 때문이라 말하고 있다. 허백련이 언급한 황공망, 심주와 같은 남종화 계보 화가들은 자신의 마음에서 일어나는 주체적인 흥으로 그렸기 때문에 그림에 생기가 있었던 것이다. 반면 대상을 정확하게 재현하느라 여념이 없는 직업화가들의 북종화는 생기가 없고 늘 바깥의 대상 묘사에 신경이 곤두서 있어 수명이 짧다. 묘하게도 이러한 주장은 실제 인물들의 수명과도 맞아떨어지며 황공망, 심주는 80세가 넘도록 살았지만 직업 화가인 구영은 단명하였다.<sup>100)</sup>

한편 허백련은 위의 제발에서 황공망과 심주라는 두 인물에 한정하여 남종화가로서의 우수성을 말하였으나 다른 작품의 제발에는 『화안』 33항을 사용하여 미불 또한 언급하였다.<sup>101)</sup>

99) “畫之道，所謂宇宙在乎手者，眼前無非生機，故其人往往多壽，至如刻畫細謹，爲造物役者，乃能損壽，蓋無生機也。黃子久沈石田文徵仲皆大耋，仇英短命，趙吳興止六十餘，仇與趙，品格雖不同，皆習者之流，非以畫爲寄，以畫爲樂者也。寄樂於畫，自黃公望始開此門庭耳。” (동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 25항, 시공사, 2003, pp. 79-81.)

100) 동기창이 『화안』 25항에서 수명이 짧았던 인물이라 말한 조맹부는 분디 문인이다. 그러나 조맹부는 청록산수를 많이 그렸고, 그러한 이유를 바탕으로 동기창은 조맹부를 북종화 계보의 화가로 분류하여 그의 그림에 생기가 없다 주장하였다.

101) 『화안』 33항의 화문이 적혀 있는 작품은 <산수십이곡병> 제8폭, <산수십이곡병> 제4폭, <금강산도십이곡병> 제3폭, <전가춘색>에 해당한다.



황공망은 나이 90이 되어도 그 모습이 어린 아이의 얼굴과 같았으며, 미불은 80여 살을 살아도 정신이 쇠미하지 않고 병 없이 죽었다. 대체로 그림 속에 있는 안개와 구름을 공양하였기 때문이다.<sup>102)</sup>

『화안』 25항과 33항이 동일한 논리를 펼치고 있는 가운데 33항은 특히 미불이 안개와 구름을 공양한 화가이기에 오랜 세월동안 건강하게 살 수 있었음을 강조하고 있다. 이때 미불이 그린 안개와 구름 가득한 산수는 생동이 가득한 세계이다. 동기창에 의하면 산수에서 집중하여 노력해야 하는 요소 중 하나는 바로 생동하는 구름이다. 먹의 번짐을 사용하여 아지랑이가 피어오르는 것 같이 그린 그림이야말로 생동하는 운치가 있다고 말할 수 있다.<sup>103)</sup> 결과적으로 허백련은 동기창의 화론을 이용하여 남종화가의 수명이 길 수 있었던 이유는 기운의 생동함이 넘치는 그림을 그렸기 때문이며, 그렇기에 남종화가 북종화와 대비되어 우월하다는 점을 간접적으로 주장하고 있다.

그렇다면 허백련의 직접적인 언어 구사로 표현된 기운생동은 무엇일까? 그와 관련하여 허백련과의 인터뷰를 시작으로 거듭 교류하였던 이구열(1991)의 기록이 남아 있다. 다음은 허백련의 가르침이 담긴 발화의 내용이다.

“대체로 동양의 그림은 필묵으로 그리는 것으로서, 고인(古人)들의 말에 ‘유필 무묵(有筆無墨)도 불가하고, 유묵무필(有墨無筆)도 불가하다’ 했다. 그런 이치로 동양화를 말할 때, 필력이 있어 움직이고, 또한 목체가 있어야만 기운생동의 묘경에 이를 수 있는 것이다.”<sup>104)</sup>

허백련은 기운생동의 오묘한 경지라 함은 필력과 목체가 함께 있어야 비로소 발현될 수 있다고 말하였다. 기운생동에 필묵을 연결하여 그 의미를 확장시킨 허백련의 이와 같은 주장은 “용묵이나 용필 그리고 구도 등에서 생동적인 세계를 엿볼 수 있는 예술적 기운론”<sup>105)</sup><sup>106)</sup>에 입각하여 발현된 것이다. 특히 허백련은 기운생동

102) “黃大癡九十，而貌如童顏，米友仁八十餘，神明不衰，無疾而逝，蓋畫中烟雲供養(也).”

103) “然山水中當着意生雲，不可用粉染，當以墨漬出，令如氣蒸冉冉欲墮，乃可稱生動之韻。”(동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 18항, 시공사, 2003, pp. 60-61.)

104) 이구열, 「전통적 필의, 고매한 화격의 산수화가」, 『毅齋 許百鍊』, 삼애학회, 1991, p. 10.

105) 조송식, 「동기창(董其昌)의 회화사관 및 예술사상」, 『美學』 (36), 한국미학회, 2003, p. 73.

106) 중국 예술론에서 기운론은 세 단계로 변천하였다. 첫째는 작품에 묘사된 대상의 정신적인 세계를 말하는 객관적 기운론(위진남북조에서 당 중기까지), 둘째는 화가의 인격이나 정신이 산수에 나타나는 주관적 기운론(당 중기에서 명말까지), 셋째는 용묵이나 용필, 구도 등에서 생동적인 세계를 엿볼 수 있는

에 대한 자신의 주장을 펼침에 있어 유필무묵과 유묵무필을 끌어들이었다. 이때 유필과 유묵의 중요성 역시 동기창에게서 논의되었던 바이다.<sup>107)</sup> 즉 허백련은 동기창이 언급한 유필유묵의 이론을 사용하였고 이를 종합하여 자신의 사상을 완성하였다. 이렇듯 허백련은 동기창의 이론을 더욱 받아들여 그의 영향에서 위와 같은 주장을 하였다.

실제로 허백련은 오래전 고무로 스이운과의 대화를 통해 동기창의 필묵에 대한 깨달음을 얻기도 하였다. 앞선 장에서 언급된 바와 같이 고무로 스이운은 동기창의 남북종론에 영향을 받은 인물이었다. 그렇기에 묵법을 강조하는 가운데 본질적으로는 필묵 모두의 중요성을 아울러 말하고 있는 고무로 스이운의 주장 또한 동기창의 이론에 입각하였다 볼 수 있다. 다음 대화에서 고무로 스이운은 윤곽만 있고 준법이 무신된 것은 유묵무필이며, 필은 잘 됐으나 원근구별이나 주제가 뚜렷하지 않음은 유필무묵임을 말하였다.

“남화는 무엇보다 묵법을 터득해야 하네. 그러나 양주팔괴의 영향을 받아 지나치게 파묵을 쓰다가는 오히려 격외의 그림이 되고 말지. 마음을 정해놓고 그리는 것이 아니고 영감만으로 그린다면 그것은 격외야. 필과 묵의 조화가 이상이라고 볼 때 묵에만 치우치면 필이 약해. 어디까지나 묵을 기조로 해서 필을 살려야지. 특히 수묵화도 묵이 주가 되는 것을 피하고 필이 주가 되도록 해야 하네. 윤곽만 있고 준법이 무신된 것은 묵은 있되 필이 없는 거나 다를 바 없지. 또한 필은 잘 됐으나 원근구별이나 주제가 뚜렷하지 않은 것은 필은 있되 묵이 없는 거나 같아.”

“필도 먹에서 오는데 어떻게 하면 먹을 잘 쓸 수 있습니까?”

“좋은 말이야. 먹을 잘 쓴다는 것은 곧 먹을 빛이 나게 쓴다는 말과 같아. 먹에도 빛깔이 있지. 흔히들 ‘힘찬 필력’이라는 말을 하는데 그 필력이라 함은 먹의 빛깔을 두고 하는 말이야. 먹의 빛깔을 터득하면 그 화가는 이미 성가를 할 것이지. 먹이란 가장 더러운 것의 대명사가 아닌가. 속말로 아버지 얼굴에 먹칠을 한다고 하지. 그만큼 먹이란 것은 깨끗한 것과는 반대되는 것이야. 한데 그 더러운 먹으로 가장 깨끗한 빛깔을 내는 것이 남종 문인화일세.” … (중

예술적 기운론(청초 이후)이다. (위의 논문, 같은 쪽.)

107) “蓋有筆無墨者，見落筆蹊徑，而少自然，有墨無筆者，去斧鑿痕，而多變態。(대개 ‘필은 있으나 먹이 없다’는 것은 붓을 사용한 형식(법식)이 드러나 자연스러움이 적다는 것이고, ‘먹은 있으나 필이 없다’는 것은 도끼로 찍은 듯한 자취를 제거하여 변화무쌍한 모습이 많다는 것이다.)” (동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 28항, 시공사, 2003, pp. 88-89.)

략) … “먹의 빛깔을 터득하려면 10년 적공이 필요하네.”<sup>108)</sup>

## 제2절 마음속 산수의 경계

이어서 살펴볼 허백련의 작품에 기록된 제발의 내용은 동기창 『화안』 30항의 일부에 해당한다.<sup>109)</sup> 30항의 전체 글에서 허백련이 적은 문장은 그림이란 반드시 사물의 형태와 본질 모두를 추구해야 함을 말하는 부분이다.

그림은 사물 형태 이상의 것(본질의 것)을 그리는 것이지만 사물의 형태는 바꾸지 않아야 하며, 시는 그림 밖의 의경을 전해야 하지만 그림 속 아취(화론의 원문에는 취가 아닌 태로 쓰임)를 귀하게 여긴다.<sup>110)</sup>

허백련은 화론을 통해 자신에게 그림은 사물의 외형에 종속되는 것이 아니라 그것을 초월한 본질을 그려내는 것임을 말하였다. 즉 허백련이 적은 제발의 내용은 그가 그림에 내재된 정신성을 중요하게 생각하고 있음을 보여준다. 이때 대상의 외형을 그대로 옮기는 것이 아니라 마음에서 깨달은 정신을 그림에 의탁하는 것은 동기창이 후천적으로 기운생동을 터득하는 길을 제시하면서 언급한 산수의 전신(傳神)이다.<sup>111)</sup> 만 권의 책을 읽고 만 리 길의 여행을 가게 되면 인간의 마음에는 온갖 더럽고 세속된 것들이 자연스럽게 제거되는데, 그러한 과정에서 마음속에 만들어진 산수의 경계가 바깥으로 나가게 되어 그림으로 표출되는 것이다. 한편 허백련이 제발에 적지 않은 『화안』 30항의 원문에는 산수의 정신적인 측면에 주목한 보다 구체적인 내용이 담겨있다.

경치의 기괴함을 논한다면 그림이 산수만한 것이 없으며, 필묵의 정묘함을 논

108) 문순태, 『의재 허백련』, 중앙일보 동양방송, 1977, pp. 81-84.

109) 『화안』 30항의 화론이 적혀 있는 작품은 <금강산도십곡병> 제4곡과 <단애귀로>에 해당한다.

110) “畫寫物外形，要物形不改，詩傳畫外意，貴有畫中趣(원문에서는 趣가 아닌 態로 쓰임).”

111) “書家六法，一曰氣韻生動。氣韻不可學，此生而知之，自然天授。然亦有學得處。讀萬卷書，行萬里路，胸中奪去塵濁，自然邱壑內營，成立鄴鄂，隨手寫出，皆爲山水傳神。(화가의 육법 가운데 첫째는 기운생동이다. 기운은 배울 수 없는 것으로, 이는 세상에 나면서부터 저절로 아는 것이며, 자연스럽게 하늘이 부여하는 것이다. 그러나 배워서 되는 경우도 있다. 만 권의 책을 읽고 만 리의 길을 걸으면 가슴 속 온갖 더러운 것이 제거되어 절로 구획이 마음속에서 생기고, 산수의 경계가 만들어져 손 가는 대로 그려내니 이 모두가 (이루어진 것이) 산수의 전신(傳神)이다.)” (동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 1항, 시공사, 2003, pp. 11-15.)

한다면 산수는 결코 그림만 같지 못하다. 소식은 시에서 “그림을 논할 때 형사를 주장한다면, 소견이 어린 아이와 다를 것 없고, 시를 짓는데 꼭 이래야 된다고 우긴다면, 시를 제대로 아는 사람이 아니다.”고 했다. 나(동기창)는 이것이 원나라 그림을 두고 한 말이라고 생각한다. 조열지는 시에서 “그림은 사물 형태 이상의 것(본질의 것)을 그리는 것이지만 사물의 형태를 바꾸지 않아야 하며, 시는 그림 밖의 의경을 전해야 하지만, 그림 속의 의태를 귀하게 여긴다.”고 했다. 나는 이것이 송나라 그림을 두고 한 말이라고 생각한다.<sup>112)</sup>

먼저 원문 가장 서두의 “경치의 기괴함을 논한다면 그림이 산수만한 것이 없으며, 필묵의 정묘함을 논한다면 산수는 결코 그림만 같지 못하다.”는 사실적인 세계를 논하자면 그림은 경치보다 못하지만, 필묵의 정묘함을 논하자면 그림이 산수보다 뛰어나다는 의미로 해석된다.

즉 동기창은 그림이란 자연의 형사를 묘사하는 것이 아닌 필묵의 묘미를 추구하는 것임을 밝히고 있다.<sup>113)</sup> 이때 필묵의 묘미는 기운론의 용묵과 용필로 귀결되는 이론이며 그렇기 때문에 필묵의 정묘함이란 정신을 반영한 것이다. 결국 남종화는 필묵의 정묘함에 의한 정신적인 세계이다. 이어서 소식과 조열지의 시에서 발췌한 문장들이 원문에 연달아 제시되어 있으며, 이는 그림은 눈에 보이는 감각적인 세계만을 그리는 것이 아니라는 앞선 주장을 뒷받침하고 있다. 이러한 화론의 내용과 상통하여 허백련은 최흥중(崔興琮, 1880-1966) 목사에게 자신의 그림은 마음속 산수의 경계 즉 정신세계가 표출된 것임을 분명하게 전하였다.

“이 사람이 그림은 그러서 뭘 하겠다는 건가? 온갖 삼라만상이 다 그림인데, 그까짓 손바닥만한 화선지에 어찌 신령스런 자연을 담겠다는 겐가.”

오방이 이렇게 의제를 놀려대려하면, 의제는 소리도 없이 빙그레 웃으면서,  
 “모르는 소리 말게, 자네 눈에는 내가 시방 손바닥만한 이 화선지에 삼라만상을 담고 있는 것으로 보이겠지만, 실은 화선지가 아니고 내 마음속에 차곡차곡 그려 넣고 있는 걸세. 자네는 기껏해야 이 우람하고 신령스러운 대 자연을 그 단추 구멍만한 두 눈에 밖에 못 담겠지만, 나는 이 큰 마음속에 담고 있는

112) “以徑之奇怪論，則畫不如山水，以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。東坡有詩，曰論畫以形似，見與童兒隣，作詩必此詩，定知非詩人。余曰此元畫也。晁以道詩云，畫寫物外形，要物形不改，詩傳畫外意，貴有畫中態。余曰此宋畫也。” (동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 30항, 시공사, 2003, p. 92.)

113) 조송식, 앞의 논문, 2003, p. 74,

걸세.”

그 말에 오방은 실로 감탄하지 않을 수 없었다.<sup>114)</sup>

허백련은 실재하는 바깥의 자연이 그림과 같은데 굳이 그럴 필요가 있는지 묻는 최홍종에게 자신은 마음에 자연의 경치를 담고 있는 것이라 답하였다. 이때 허백련은 필묵의 묘미를 이야기하지 않았으나 앞선 절에서 살펴본 바와 같이 그는 남종화의 가르침을 전할 때 필묵의 중요성을 논하곤 하였다. 결과적으로 허백련은 위대화를 통해 마음의 세계는 필묵의 묘미로 작품에 드러나는 것이며, 산수의 경계를 논할 때 자연보다도 그림이 뛰어나다는 생각을 드러내고 있다.

### 제3절 전통과 개성

허백련의 작품 속 제발에 적혀 있는 다음의 문장은 동기창 『화안』 51항의 일부이다.<sup>115)</sup> 허백련은 옛 사람을 배우되 변화하라는 법고(法古)<sup>116)</sup>와 변(變)의 주장이 담긴 동기창 화론의 부분적인 글을 적었다. 해당 화론은 변의 의미를 한층 부각하는 것 같지만 본질적으로는 법과 변 모두를 중요시하는 글이다. 전체 글에서 허백련이 인용한 부분은 다음과 같다.

옛 사람(의 작품)을 배우면서 변화할 수 없으면 그것은 울타리나 담 사이에 있는 친숙한 물건이라도 그것과 점점 멀어져 (잡을 수 없는 것과 같은데, 이렇게 되는 것은) 바로 꼭 닮게 하려 하였기 때문이다.<sup>117)</sup>

울타리나 담 사이에 있는 물건은 “신변 가까이 있는 친숙한 것”을 뜻한다.<sup>118)</sup> 허백련은 이와 같은 비유를 사용한 해당 문장을 통해 그 역시 옛 것을 꼭 닮게만 그리려는 화가의 태도를 경계하고 있음을 드러내고 있다. 화론의 원문에는 옛 사람의 작품을 배우면서도 변화하였던 인물인 예찬에 대해 구체적으로 언급하고 있는 바

114) 오방선생기념사업위원회, 『永遠한 自由人 五放 최홍종 목사의 생애』, 광주YMCA, 1976, pp. 123-124.

115) 『화안』 51항의 화론이 적혀 있는 작품은 <금강산도십곡병> 제9폭에 해당한다.

116) 법고는 옛 전통에 대한 진지한 학습과 숙련이라는 의미이다. 서예와 회화 방면에서 법(法)이라는 용어로 함께 쓰인다. (김보현, 「동기창의 화론 연구: ‘집대성’을 중심으로」, 서울대학교 석사논문, 2013, p. 23.)

117) “學古人不知(能)變, 便是籬堵間物, 去之轉遠, 乃由絕似耳.”

118) 동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 앞의 책, 2003, p. 137.

이다. 문장의 전후 맥락을 파악하기 위해 서술한 전체 내용을 살펴보자면 다음과 같다.

이것은 예찬의 필치를 모방한 것이다. 예찬의 화법은 대체로 나무는 이성과 닮았고, 추운 겨울의 나무와 산에 있는 돌은 관동을 배웠으며, 준법은 동원과 비슷하다. 그러나 이들(나무, 돌, 준법 등)은 각각 변화한 국면이 있다. 옛 사람(의 작품)을 배우면서 변화할 수 없으면, 그것은 울타리나 담 사이(에 있는 친숙한) 물건이라도 그것과 점점 멀어져서 (잡을 수 없는 것과 같은데, 이렇게 되는 것은) 바로 꼭 닮게 하려 하기 때문이다.<sup>119)</sup>

화론의 내용에서 ‘이것’이란 간결하고 단순한 필치의 예찬을 따라 그린 동기창의 그림이다.<sup>120)</sup> 이때 여러 화가들이 따르고 칭찬하였던 예찬의 화풍은 자신의 윗대에 속하는 관동과 동원의 표현법을 배우고 나무, 돌, 준법 등에는 변화를 주어 탄생한 것이었다. 허백련은 『화안』 27항을 작품의 제발에 적어 예찬 이전의 관동과 동원의 화풍 역시 윗대에게서 이어진 것임을 드러내기도 하였다.<sup>121)</sup> 한편 제발에 동기창의 화론을 사용하여 법고와 변에 대한 의지를 나타낸 허백련은 이에 입각하여 다음의 가르침을 전하였다.

“나는 처음부터 내 그림이 있었던 것이 아니다. 처음에는 미산 그림 같았고, 후에는 소치 그림, 또 중국의 대치 그림과도 같았다. 그러나 지금의 내 그림은 미산 것도 소치 것도 아니다. 개성은 어디까지나 전통 위에서 꽃피워야 하며, 처음부터 자기 독단의 개성은 생명이 길지 못하다. 전통을 철저히 알고 닦으면 자연 자기 것이 된다.”<sup>122)</sup>

“동양화에 가서는 수천 년 동안의 전통이 있는 것이라 이제 나는 전통을 해가지고 이제까지 내려왔지. 전통, 자연의 조직 그것을 잘 안 연후에는 자기가 구

119) “此倣倪高士筆也。雲林畫法，大都樹木似營丘，寒林山石宗關仝，皴似北苑，而各有變局。學古人不能變，便是籬堵問物，去之轉遠，乃由絕似耳。” (동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 51항, 시공사, 2003, pp. 136-137.)

120) 동기창의 『화선실수필(畵禪室隨筆)』에는 ‘題橫雲秋露圖與朱敬韜’라는 제목이 붙어 있다. “횡운산은 우리 군의 명승지로 분디 육사룡이 오래도록 살았던 곳이다. 요즘 주경도가 그 아래에 초가집을 짓고 사니, 주경도의 운치와 서화는 모두 예찬과 닮았다. 그래서 내가 예찬의 화법으로 그림을 그려 증명했다.”는 내용이 덧붙여 있다. (위의 책, 같은 쪽.)

121) 『화안』 27항의 화론이 적혀 있는 작품은 <산수>(1953년)에 해당한다.

122) 심세중, 앞의 책, 2001, p. 22.

상을 해야 거기서 개성이 나온다.”<sup>123)</sup>

허백련은 유사한 언어의 사용과 논리적 구조로 자신의 그림에 대해 여러 차례 말하였다. 각각의 발화 내용을 살펴보자면 먼저 첫 번째 대화에서 허백련은 개성을 발휘하기 위해서는 전통이 먼저 되어야 함을 주장하며 자신 또한 남종화의 전통을 이어온 미산 허형, 소치 허련과 같은 일가 어른들의 화풍을 토대로 그림을 그렸음을 말한다. 더불어 허백련은 그의 그림이 중국의 대치 즉 황공망의 것과는 같았다고 평한다. 또한 다음의 대화에서는 전통을 확실하게 파악하고 그 후로는 자기 구상을 해야 함을 주장하였다. 특히 이러한 두 발화의 요점은 동기창의 “어찌 옛 법을 떠나서 독창적일 수 있겠느냐”<sup>124)</sup>는 주장과 같다. 말하자면 옛것을 통해 독창적 세계로 나아가는 동기창의 이론에 대한 자기 나름대로의 변안인 것이다.

더불어 허백련은 공통적으로 전통과 개성이라는 표현으로 범고와 변에 일맥상통하는 자신의 주장을 펼쳤다. 특히 개성이라는 함은 어떠한 개체와 구별된 독자성을 지칭하는 것으로 중국 회화에서 전통적으로 쓰이던 용어는 아니다.

개성주의 예술(individualistic art)이라는 것도 개인주의(individualism)를 예술사조에 도입하고 이것을 번역하여 발생한 용어이다. 산업혁명이 시작된 18세기의 영국에서는 상인과 제조업에 종사하던 계층이 개인주의에 따른 노동자로서의 자유를 주장하였다. 다른 영역에서도 그 요구가 확산되는 가운데 도덕, 종교로부터 자유를 요구하던 예술가들 역시 예술을 위한 예술을 선언하였다.<sup>125)</sup> 이렇듯 허백련은 그림에 독자성을 지녀야함을 이야기하기 위해 변이라는 용어를 그대로 적용하기 보다는 서구 자본주의 체제에서의 개인주의를 바탕으로 훨씬 후대에 등장하였던 표현을 사용하였던 바이다.

그러나 허백련이 개성이라는 말을 사용했다 하더라도 이는 개성주의적 개념이라기보다도 고화를 통해서 독창적인 세계로 나아가야 한다는 동양의 개념이다. 즉 이때의 개성은 사실상 동기창이 말한 자성일가(自成一家)<sup>126)</sup>와 같다. 한편 허백련은 전통과 개성을 겸비할 것을 요구하면서 창조에 대한 어려움을 말하기도 하였다.

123) [광주 MBC 다큐멘터리 의재 허백련], 광주문화방송, 1999.

124) “豈有舍古法而獨創者乎.” (동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畵眼)』, 8항, 시공사, 2003, pp. 42-44.)

125) 백운수, 「개성주의 예술의 개념과 성립」, 『美學』 20, 한국미학회, 1995, pp. 10-11.

126) 자성일가(自成一家)는 동기창이 즐겨 사용하였던 말로 학문 또는 예술에서 독자적인 세계를 이룩하였음을 의미한다. (동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 앞의 책, 2003, p. 43.)

“전통을 이어서 공부를 열심히 하면, 처음엔 고인(古人)을 본받았다 해도 안 달라질 수가 없는 건데, 그것을 ‘성가(成家)’라 했다. 요즘 젊은 사람들은 ‘창조’라는 말을 잘 쓰는데, 창조라는 게 그렇게 아무나 해낼 수 있는 그런 게 아니다.”<sup>127)</sup>

허백련은 옛 사람을 본받아 전통을 익혀 달라지는 것에 대해 자기의 세계를 만들었다 여겼다. 더불어 그는 요즘의 젊은 사람들이 스스로없이 창조를 말하는 태도에 대해 경계한다. 실로 허백련의 말처럼 아무것도 기초되지 않은 상태에서 대상을 창조해내기란 쉽지 않은 일이다. 허백련이 전통에 대한 학습을 강조한 이유도 바로 그러한 이유에서 비롯되었다.

한편 이론적으로 전통과 개성에 대한 견비를 주장한 허백련은 그림을 그리는 실천적 측면에 있어서도 일관된 태도를 보여주었다. 그는 옛 기법을 연마하는 과정에서 필묵의 완숙함을 이루어 나갔으며 자신만의 개성을 발휘하여 독자적인 호남의 남종화를 구현하였다. 이에 다음 장에서는 전통 남종화가들의 기법을 토대로 자신만의 창조의 세계를 완성해 나아간 허백련의 작품을 면밀히 살펴보도록 하겠다.

---

127) 이구열, 앞의 논문, 1991, p. 10.



## 제5장 허백련 남종화의 조형적 특성

허백련은 “처음부터 내 그림이 있었던 것이 아니다. … 개성은 어디까지나 전통 위에서 꽃피워야 하며, 처음부터 자기 독단의 개성은 생명이 길지 못하다. 전통을 철저히 갈고 닦으면 자연 자기 것이 된다.”<sup>128)</sup>라며 자신의 그림은 옛 대가들을 본으로 삼아 점차 개성을 발휘하며 형성되어 왔음을 말하였다. 여기서 옛 대가들이란 당연 동기창이 남북종론에서 지명한 전통 남종화 계보의 화가들을 의미한다. 동기창 이후로도 남종화의 맥은 청대에도 이어졌으며 사왕오운(四王吳惲)<sup>129)</sup>이 동기창의 남종화 전통을 추종하였다. 허백련은 이와 같은 남종화가들에게서 비롯된 미적인 표현 방식을 바탕으로 화풍의 발전을 이루었다. 더불어 그들의 표현법을 배경으로 주제에도 다양한 변화를 주면서 자신만의 독자적인 남종화를 형성해나갔다.

한편 허백련은 화가의 삶을 택한 이래로 노쇠함과 병마로 인해 그림을 그리지 못할 지경에 이를 때까지 붓을 놓지 않았다.<sup>130)</sup> 이제껏 허백련이 남긴 다수의 작품에서 그의 작품 활동에 대한 강한 의지가 드러나는 바이다. 더불어 허백련은 주변 인물들에게 여러 차례 자신의 작품을 선물하였다.

집안사람들뿐만 아니라 그와 가까운 사이에 있었던 김은호, 최홍중, 그리고 연진회 제자들에게 까지 여러 인물들이 허백련에게 그림을 받았다. 심지어 동아일보 혹은 전남대학교 같은 기관에 기증한 작품도 있었으며 누구인지 알 수 없는 이들에게 준 작품들도 있다.<sup>131)</sup> 이는 즉 허백련의 예술세계를 파악할 수 있는 방대한 양의 작품이 존재하는 것으로 해석된다. 따라서 해당 장에서는 남종화가로서 조형적 특성의 변화가 명확히 드러난 허백련의 대표적인 산수화를 선정하여 분석하고자 한다.

### 제1절 남종화 형식미의 추구와 변화

128) 심세중, 앞의 책, 2001, p. 22.

129) 왕시민(王時敏), 왕감(王鑑), 왕원기(王原祁), 왕휘(王翬)를 사왕, 오력(吳歷)과 운수평(惲壽平)을 오운이라 부른다.

130) 1970년 허백련은 급성 폐렴으로 자리에 눕고 말았다. 병원에 입원까지 한 이후 병은 치료했으나 건강은 눈에 띄게 나빠졌다. 1976년 9월 허백련에게 결정적인 병마가 찾아왔다. 6년 전 앓은 폐렴기와 협심증이 겹쳐 자리에 누운 것이었다. 열흘 만에 일어나긴 하였으나 노쇠한 몸에 찾아든 병마는 끈질겼다. 결국 1977년 2월 15일 남종화의 큰 별은 떨어졌다. (전남 일보사, 앞의 책, 1977, p. 201.)

131) 이선옥, 「사람의 향기」, 『문향(聞香) 인연의 향기를 듣다』, 의재미술관, 2021, p. 13.

제1절에서는 동기창의 남북종론에 남종화가로 지명된 인물들의 범이 적용된 허백련의 산수화를 살펴보고, 더불어 이와 같은 형식미의 범주 안에서 그의 작품세계가 어떻게 발전되어 왔는지를 확인해보고자 한다. 실로 허백련의 작품에는 미불(米芾, 1051-1107)의 미법산수나 황공망, 예찬의 필법과 구도가 자주 드러나는데 이들은 허백련 일가의 어른인 허련의 작품에 지대한 영향을 미쳤던 옛 대가들이기도 하다. 특히 미불과 황공망, 예찬의 우수함은 동기창의 화론에서도 여러 번 언급되었다.

예찬의 그림은 원나라에서 일품이라고 일컬을 만하다. 옛 사람은 일품을 신품 위에 놓았다. … 원나라 때 그림을 잘 그리는 사람이 많았다고 하더라도 (그들은 모두) 송나라 법을 계승하고 소산(蕭散)함을 조금 덧붙였을 뿐이다. 오진(의 작품)은 신기(神氣)가 대단히 많고, 황공망(의 작품)은 품격이 특히 오묘하며, 왕몽(의 작품)은 옛 법식을 포괄하고 있다. 세 화가는 모두 중횡습기를 가졌으나, 예찬만이 고담천연(古淡天然)했다. (예찬은) 미불 이후에 (일품을 계승한) 유일한 사람이다.<sup>132)</sup>

예찬은 원나라 때 시와 그림으로 세상에 명성을 날렸다. 그는 스스로를 높게 평가하여 황공망, 왕몽 아래에 두지 않았다. 그는 “나의 이 그림은 형호, 관동 등이 남긴 뜻을 깊이 터득한 것이니, 왕몽 같은 사람은 꿈에도 볼 수 있는 것이 아니다.”고 말하였다. 그러나 그 품격을 정한다면 일격이라고 불러야 한다. 대체로 그는 미불, 조영양 등과 같은 화파인데, 황공망, 왕몽 등과 진실로 대등하다는 것은 빈말이 아니다.<sup>133)</sup>

원나라 때 화도(畫道)가 가장 번성했는데 동원, 거연(의 화풍)만이 독보적으로 행해졌고, 이것 이외에 모두 광희를 본받았다. 광희를 배워 명성 있는 화가로서 조지백, 당채, 요정미, 주덕윤 등의 화가가 활동하였다. 그러나 그런 화가 열 사람이라도 황공망, 예찬 한 사람을 당해낼 수 없다.<sup>134)</sup>

132) “迂翁畫在勝國時可稱逸品，昔人以逸品置神品之上，歷代唯張志和盧鴻可無愧色，宋人中米襄陽在蹊徑之外，餘皆從陶鑄而來，元之能者雖多，然稟承宋法稍加蕭散耳。吳仲圭大有神氣，黃子久特妙風格，王叔明奄有前規，而三家皆有縱橫習氣，獨雲林古淡天然，米癡後一人而已。” (동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 52항, 시공사, 2003, pp. 138-139.)

133) “倪迂在勝國時，以詩畫名世。其自標置，不在黃公望王叔明下。有云，我此畫深得荆關遺意，非王蒙輩所能夢見也。然定其品，當稱逸格。蓋米襄陽趙大年一派耳。於黃王眞伯仲，不虛也。” (위의 책, 97항, p. 245.)

134) “元時畫道最盛，唯董巨獨行，外此皆宗郭熙。其有名者，曹雲西唐子華姚彥卿朱澤民輩出，其十不能當倪黃一。” (위의 책, 72항, pp. 187-188.)

미불, 황공망, 예찬은 각 시대의 대표적인 남종화가로 동기창에게 극찬을 받았다. 동기창은 특히 미불과 예찬을 일품 화가로서 높게 평가하였으며 시와 그림으로 명성을 날린 예찬은 황공망과 대등한 우수함을 지녔음을 강조하였다. 더불어 화가 열 사람이라도 황공망과 예찬을 당해낼 수 없다 언급하였다. 남종화가라면 이들의 법을 따르는 것은 어찌면 당연한 일이다. 다음 항에서 남종화의 형식미가 확인되는 허백련의 작품들을 살펴보도록 한다.

## 1. 전통 남종화 양식의 추구

일반적으로 허백련의 화가 인생에서 초기에 해당하는 시기는 의재라는 호로 불리었던 1930년대 중반까지를 말한다. 당시 허백련의 작품들은 중국 옛 대가들의 전통적인 남종화 기법의 사용이 두드러진다. 본격적으로 화가의 길을 택한 1910년대를 전후로 허백련이 접했던 것은 일가 인물들의 그림과 중국 화보였다. 자신의 개성이 발휘된 남종화의 그림을 완성하기에 앞서 허백련은 이와 같은 산수화를 보며 우선적으로 옛 법에 대한 숙련의 과정을 거쳤던 것으로 보인다.

이러한 전형적인 남종화의 형식미에 입각한 작품은 허백련이 일본에 있었던 당시에도 제작되었다. 1918년 <산수>(도판1)는 근경의 나무와 그 사이로 보이는 가옥의 모습, 멀리서 잔잔하게 흐르는 강가, 그리고 그 위를 가로지르는 한 척의 나룻배로 구성되어 있다. 원경에는 오른쪽으로 치우쳐진 높다란 바위산이 자리 잡고 있다. 특히 화면의 바위산은 동기창이 자신의 화론에서 언급한 ‘요철지형(凹凸之形)’ 즉 움푹 들어가고 튀어나온 형상과 같다.<sup>135)</sup> 요철지형은 서양의 그림과 같이 명암 혹은 색을 칠하여 구체적인 조형을 묘사하는 것이 아니다. 오로지 붓을 대어 그리는 해당 표현법은 산의 입체감과 기세를 표현하는 데에 쓰인다. 동기창은 요철의 형태란 화가로서 이루고자 노력해야 하는 뛰어난 깨달음의 경지로 여겼다. 또한 작품에서 눈에 띄는 부분은 근경의 중앙을 차지하고 있는 소나무이다. 우뚝 솟아있는 형태의 소나무에서 흐트러짐 없는 문인정신이 여실히 느껴진다. 주변의 다른 나무들과는 달리 세밀하게 그린 소나무의 잎은 사방으로 뻗어 있지 않고 모두 위쪽을 향해 환하게 펼쳐져 있다.

이와 같은 문인화풍의 솔잎은 화원화가들이 그린 표현법과 달라 눈여겨보아야

135) “古人論畫有云，下筆便有四凹凸之形，此最懸解，吾以此悟高出歷代處。雖不能至，庶幾效之，得其百一，便足自老以游邱壑間矣。” (위의 책, 2항, pp. 16-17.)

할 부분이기도 하다. 남송대 화원화풍을 대표하고 절파화풍으로 이어진 솔잎은 철선처럼 뾰뾰한 선이 수레바퀴 살처럼 사방으로 뻗쳐있는 형태이다.<sup>136)</sup> 이는 『개자원화전』에 개제된 소나무의 표현법을 설명한 구간에서 한눈에 확인해 볼 수 있다. 북종화 계보에 속하는 마원이 그린 소나무(도판2)의 솔잎은 수레바퀴 살의 모양이다. 『개자원화전』에는 그림에 “마원의 소나무는 대부분 야위고 딱딱해서, 이를테면 쇠를 구부린 것 같은 것을 그렸다.”<sup>137)</sup>는 설명이 덧붙여 있다.

허백련이 초기에 그린 그림들 중에서도 1924년의 <계산청취(谿山清趣)>(도판3)는 집대성의 면모가 엿보이는 가장 대표적인 작품이라 볼 수 있다. 전형적인 남종화풍의 <계산청취>는 제3회 선전에서 최고상을 수상하였던 작품이다. 시냇물과 산의 맑은 흥취를 담아낸 허백련의 작품은 화면의 대부분에는 나무와 바위가 밀집되어 있으며 여백이 적고 자연물로 가득하다. 기법적인 부분에 있어 가느다랗고 긴 필선의 피마준으로 바위의 질감이나 음영을 나타냈다. 해당 그림은 동기창의 <봉경방고도(峯涇訪古圖)>(도판4), <방고산수첩(倣古山水帖)>(도판5)과 부분적인 묘사 방식에 있어 유사하다. 이러한 동기창의 작품들은 남종화 대가들의 기법을 집대성한 대표적인 산수화로 잘 알려져 있다. 동기창 본인이 자연을 직접 보고 자신의 이상세계를 생생하게 전달하기 보다는 옛 대가들의 양식을 모아서 선택적으로 수용하여 그린 그림이기 때문에 구조적으로 어설피 보이기도 하다.

허백련의 <계산청취> 또한 전통 화풍을 학습하여 그린만큼 동기창의 작품과 같이 조화적인 측면에서 어색함이 드러난다. 그러나 이러한 그림은 기법적인 수용이 부족한 것은 전혀 아니며 남종화의 특징을 한눈에 파악할 수 있다는 점에서 의의를 지닌다. 또한 대가의 특징을 따라 그리는 행위는 남종화라는 하나의 양식을 터득하기 위해 반드시 거쳐야 할 과정이기도 하다. 옛 법에 대한 허백련의 생각은 <계산청취>의 제발에도 드러나 있는 바이다. 허백련은 “고법에 있는 것도 아니고 내 손에만 있는 것도 아니며, 또 고법과 내 손 밖으로부터 나오는 것도 아니다.”<sup>138)</sup>는 내용의 글을 제발에 담아 그림이란 고법에 자신만의 독창성을 더하여 그려야 하는 것임을 드러냈다.

비슷한 시기의 1922년에 그린 <추경산수(秋景山水)>(도판6) 또한 남종화의 범으로 그려진 그림이다. <추경산수>는 허백련이 제1회 선전에 출품한 작품으로 당시

136) 고연희, 앞의 책, 2007, p. 354.

137) “馬遠松多作瘦硬如屈鐵狀.” (이원섭 외 옮김, 『개자원화전(芥子園畫傳)』,綾城 出版社, 1976, p. 121.)

138) “不在古法 不在吾手 又不出古法吾手之外.”

1등 없는 2등상을 받아 남종화가로서의 위상을 사람들에게 인정받았다. 근경에 시냇물과 나무, 중경의 나무숲을 거쳐 원경으로 자연스럽게 이어지는 주산의 구도를 보이며 특히 산의 꼭대기는 둥근 형태이다.

화선지 한 장 반 정도 크기의 <추경산수>는 담채를 사용한 그림으로 화면에 등장하는 산은 순전히 상상하여 그린 것이었다.<sup>139)</sup> 피마준의 산과 바위가 특징적이며 계절의 변화에 따라 잎이 떨어진 매마른 나무가 근경에 밀집되어 있다. 실로 앞서 살펴본 <계산청취>와 <추경산수>는 모두 선전에 출품된 것으로서 남종화의 형식미가 두드러지게 나타나는 작품들이다.

허백련의 선전 출품작들이 모두 이와 같은 특성을 드러내는 가운데 1925년 제4회 선전에 출품된 <호산청하(湖山淸夏)>(도판7)는 6개의 폭에 파노라마식으로 길게 그린 병풍이라는 점에서 눈에 띈다. 앞서 살펴본 바와 같이 허백련은 자신의 초기 그림이 황공망과도 같았다고 말하였는데, 해당 작품의 호수를 에워싼 산의 구도는 황공망의 그림에서 볼 수 있다. <호산청하>에는 피마준의 뾰뾰한 산과 바위, 그리고 짙은 나무들이 화면을 가득 채우고 있으며 그 사이로 호수가 넓게 펼쳐져 있다. 병풍은 아니지만 허백련은 1931년에도 여름날의 산과 호수를 묘사한 동일한 분위기의 <호산청하도(湖山淸夏圖)>(도판8)를 그렸다.

한편 1920년대에서 30년대 사이에 그린 것으로 추정되는 <추경산수(秋景山水)>(도판9)는 넓은 강을 사이로 양쪽에 언덕을 배치하였다. 이는 예찬 이래의 전형적인 남종화 구도로<sup>140)</sup> 용어상 일하양안(一河兩岸)이라고 칭하는 바이다. 예찬은 <우산임학도(虞山林壑圖)>(도판10), <용슬재도(容膝齋圖)>(도판11)를 비롯한 다수의 작품에서 일하양안의 구도를 선보였다. 더불어 앞서 언급된 1918년의 <산수>와 같이 해당 작품에서도 남종화풍의 소나무가 근경의 중심에 위치하여 시선을 사로잡는다.

특히 허백련은 초기에 자주 미법산수를 그렸는데 1920년대 <청산백운(靑山白雲)>(도판12), 1926년 <청산백수(靑山白水)>(도판13), 1928년 <귀조(歸釣)>(도판14) 등의 작품이 그러한 화풍에 속한다. 미법산수는 비가 오고 난 뒤의 습윤하면서도 시원스러운 자연 풍경을 그린 것으로 세속적인 기운이 제거되어 청초한 느낌을 부여한다. 특히 이와 같은 그림에서 흔히 발견되는 요소가 안개와 구름이다. 이는 미가 부자인 미불과 미우인에 의해 형성된 화풍으로 미법산수라는 용어 역시 그들

139) 전남 일보사, 앞의 책, 1977, p. 189.

140) 국립광주박물관 편, 앞의 도록, 2015, p. 70.

의 이름에서 유래된 것이다. 이때 미법산수를 그리는 법에 대해서는 동기창의 화론에서 확인할 수 있다.

화가의 (숨씨의) 오묘함은 전적으로 안개와 구름이 변화하며 사라지는 모습(을 표현하는 데)에 있다. 미우인은 “(내가) 왕유의 그림(이라고 하는 것)을 가장 많이 보았는데, 모두 판에 박은 그림과 같아 배울 가치가 없었다. 다만 구름 낀 산을 묵희로 삼을 만하다”고 했다. 이 말은 지나친 듯하다. 그러나 산수에서는 생동하는 구름을 유념해야 하는데, 분염(粉染)을 사용해서는 안 되고, 모름지기 먹으로써 배어 나오게 하여 기운이 뭉개뭉개 피어오르다가 떨어지려는 것 같이 해야만 비로소 ‘생동하는 운치’라고 일컬을 수 있다.<sup>141)</sup>

산 속에 나타난 변화무쌍한 안개와 구름을 잘 드러낸 화가는 미불과 그의 아들 미우인이었다. 변화하는 구름은 인간의 정신과 같게 여김 받아 문인화가들에게는 관심의 대상이었다. 화론에서 동기창은 구름을 묘사하기 위해서는 윤곽선을 그리고 채색하는 분염이 아닌 먹을 번지게 하여 그 기운을 드러내어야 함을 말하였다. 특히 동기창은 동정호를 거닐며 사색하던 중에 보게 된 구름의 변화를 이르러 “영락 없이 미불의 묵희(墨戲)”<sup>142)</sup>라 칭하였다. 이와 같은 미불의 묵희로 허백련이 그린 초기의 미법산수 중 대표적인 작품은 <청산백수>라고 할 수 있다. 미점을 누적하여 완성한 해당 그림으로 허백련은 1926년 제5회 선전에서 입선하였다. 실로 <청산백수>가 눈에 띄는 점은 작품에 구현된 화법을 정확하게 언급한 제발의 내용이다. 허백련은 미가 부자의 미법산수에 대해 논한 시를 제발에 적어 그의 작품이 옛 대가의 전통에서 비롯되었음을 더욱 명확히 드러내었다.

붉은 빛 돌에는 반 이끼 끼어있고  
 맑은 구름 지나가니 비구름 휘감아 오네.  
 미가의 산색은 뒤섞여 일정하지 않은데  
 어느 누가 발목으로 그런 탈태를 할 수 있겠는가.<sup>143)</sup>

141) “畫家之妙，全在煙雲變滅中，米虎兒謂王維畫見之最，皆如刻畫，不足學也。唯以雲山爲墨戲，此語似偏。然山水中當着意生雲，不可用粉染，當以墨漬出，令如氣蒸冉冉欲墮，乃可稱生動之韻。”(동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 18항, 시공사, 2003, pp. 60-61.)

142) “朝起看雲氣變幻，可收入筆端，吾嘗行洞庭湖，推篷曠望，儼然米家墨戲。又米敷文居京口之北固諸山，與海門連亘，取其境，爲瀟湘白雲卷。故唐世畫馬入神者曰天閑十萬匹，皆畫譜也。”(위의 책, 6항, 시공사, p. 37.)

143) “石赭班班伴雜苔 晴雲繞去雨雲來 米家山色渾無定 潑墨何人解脫胎。”

## 2. 필묵의 완숙함과 화면의 조화

허백련의 초기 작품들은 자신만의 기교가 드러나기보다는 옛 남종화 대가들의 기법과 구도를 답습하는 형태로 완성된 것들이었다. 그러나 허백련은 그에 안주하지 않고 전통을 지키는 가운데 시간이 지날수록 필묵의 완숙함과 화면의 조화를 이루어 나가는 모습을 보여주었다. 이러한 허백련의 작품에 드러난 변화는 갑작스러운 것이 아니었으며 전통이라는 근본은 벗어나지 않되 단계적인 변화를 이루어 갔다.

특히 허백련의 보다 완숙해진 필묵의 경지는 의재기 이후의 작품에서 점차 드러나는 바이다. 산과 나무 그리고 바위와 같은 자연물에는 더욱 세심한 필치의 묘사가 더해졌고 구도적으로도 다양한 변화를 추구하였다. 또한 이 시기에는 보다 거대한 화면을 바탕으로 웅장한 형태의 산세와 대담한 화풍을 구사한 작품이 여럿 등장하였다. 이러한 허백련의 작품들은 동기창과 같은 집대성의 경향에서 벗어난 것이었으며 산수화의 각 요소들이 알맞게 어우러져 필묵, 그리고 구도가 더욱 생동하는 경지에 이르렀다.

허백련의 완숙한 필묵과 구도상의 자연스러움을 확인할 수 있는 작품들은 다음과 같다. 그중 1940년대의 <설강어옹(雪江漁翁)>(도판15)은 눈이 오고 난 뒤의 겨울 경치를 표현한 것으로 전통 남종화풍에 허백련만의 노련미가 더해져 더욱 조화로운 화면의 구성을 이룬 작품이다. 해당 그림은 예찬의 산수와 같이 필묵이 적은 편에 속한다. 또한 오른쪽 하단에는 예찬 산수의 특징인 메마른 형태의 나무와 빈 정자가 위치해 있다. 허백련은 근경뿐 아니라 중경과 원경에 그와 같은 앙상한 가지의 나무를 곳곳에 배치하였다. 더불어 근경과 원경 사이의 넓은 강 사이로 중경에 낮은 언덕을 배치하여 보다 자연스러운 시선의 흐름을 유도하였다.

1941년에 그린 <한촌유정(寒村幽情)>(도판16)은 <설강어옹>과 유사한 분위기의 산수이다. 전형적인 남종화의 구도를 보여주고 있지만 산과 바위의 질감을 표현하는 필선은 초기 산수에 비해 더욱 능숙하게 구사되었다. 또한 해당 산수화에는 얼어 있는 듯한 강의 모습이 묘사되어 있다. 허백련은 먹의 강약을 조절하여 화면 하단의 오른쪽에서 시작되는 진한 먹이 대각선 위쪽 방향으로 가면서 자연스럽게 얼어지도록 유도하였다. 화면 하단의 왼쪽에 앙상한 나무 사이로 위치한 가옥에 홀로 앉아있는 인물의 모습은 겨울 산수의 쓸쓸한 분위기를 더하는 바이다.

한편 허백련은 이러한 완숙함을 바탕으로 구름과 안개의 표현을 더욱 적극적으로

로 표현하기 시작하였다. 독특한 점은 허백련은 이와 같은 미법산수를 그릴 때 가로로 긴 화면에 산수를 묘사하였다는 것이다. 그동안 허백련은 세로의 폭이 긴 화면에 근경에는 나무 원경에는 산을 배치한 유사한 구도의 산수화를 자주 그려왔다. 앞서 살펴보았듯이 허백련의 초기 작품이자 미법산수화인 <청산백운>, <청산백수>, <귀조> 등의 그림 역시 세로로 긴 화면에 묘사된 것이다. 물론 그러한 화면에서도 여백의 미가 드러나는 바이지만 이는 좌우로 펼쳐진 화면에서 더욱 두드러진다.

허백련이 1940년대에 그린 <산수>(도판17)는 특히 과거 짙은 먹의 미점준으로 뾰뾰하게 구사된 <청산백운>과 대비되어 탁 트인 공간감을 살리고 있다. 길게 늘어진 산허리를 주변으로 연운이 감싸고 있다. 산과 나무, 그리고 바위 등의 자연물들은 대부분 중앙과 왼편에 치우쳐져 있으며 오른편에는 넓은 강과 흐릿한 원산만이 남아 있을 뿐이다. 강가에는 풀이 무성하게 자라있는 가운데 그 주변으로 어부가 여유롭게 낚시를 즐기고 있는 모습이다.

여기서 흥미로운 사실은 허백련이 그린 미법산수화에는 대체적으로 시가 적혀 있다는 점이다. 특히 해당 작품에서의 제시는 내용상 허백련이 그린 그림과 어우러져 산수의 고요한 분위기를 극대화 시킨다.

그림을 보니 산언덕에 살던 기억이 나네.  
 몇집은 깊고 깊어 텅굴식물 얽혀있었지.  
 비바람 지나니 울고 있던 새도 고요하고,  
 흰 구름에 더욱 녹음이 우거지네.<sup>144)</sup>

지난 삶을 추억하는 내용으로 시작하는 제시에는 자연으로 뒤덮인 고향에 대한 그리움이 묻어나있다. 여기서 띠집은 비단 작고 허름한 공간의 의미가 아닌 소박하지만 즐거운 자연 속에서의 삶을 총체적으로 상징하는 요소로 여겨진다. 비바람이 지나가고 모든 것이 잠잠해진 상황을 묘사한 구절에서 그림과 같은 평화로움을 느낄 수 있다.

실로 허백련은 화가 인생의 초기에서 말기에 이르기까지 미법산수를 즐겨 그리며 꾸준한 태도를 보여주는데 1969년의 <세우사풍(細雨斜風)>(도판18)은 이러한 경향을 잘 드러내는 말년의 작품들이다. 해당 미법산수화는 1940년대의 경향을 이

144) “看圖憶得住山阿 茅屋深深隱薜蘿 風雨過來啼鳥靜 白雲更比祿陰多.”



어반아 가로로 긴 구도로 표현되었다. 여기서 <세우사풍>이란 한자 그대로 풀이하면 가랑비와 비껴 부는 바람을 의미한다. 앞선 1940년대의 <산수>와 마찬가지로 <세우사풍>에서도 나룻배 위의 어부, 언덕 위의 가옥들 같은 유사한 요소들이 등장한다. 그러나 전자에 비해 후자의 산수의 가옥, 바위 등의 형상이 더욱 세밀한 붓질로 묘사되어 있다.

그런데 가로로 긴 화면은 미법산수를 그린 그림에서만 나타나는 것은 아니다. 1969년에 허백련이 그린 다수의 작품에서는 이와 같은 화폭의 경향이 두드러지는 바이다. 실제로 1969년의 시기에 허백련은 다작을 하였던 면모를 보이는데 그러한 데에는 무등산에 단군신전을 건립하기 위해 기금을 모으고자 전시를 개최했던 영향이 뒤따랐던 것으로 여겨진다. 물론 그의 뜻은 행해지지 못했으나 이러한 과정에서 출간된 허백련의 헌납도록<sup>145)</sup>을 바탕으로 당시의 여러 작품을 만나볼 수 있다. 그중 <방우산가(訪友山家)>(도판19), <계산무진(溪山無盡)>(도판20), <계산청진(溪山淸眞)>(도판21)이 가로가 긴 화폭의 그림에 해당하며 특히 이들 산수는 공통적으로 뾰족한 봉우리의 높다란 산이 묘사되어 있다는 점에서 눈길을 끄는 바이다.

한편 말년에 이른 허백련의 작품세계에서 눈에 띄는 작품은 1952년의 <산수>(도판22)이다. 1950년대의 허백련은 완성도 높은 다수의 작품들을 선보였다. 그중에서도 <산수>는 거대한 화폭에 담긴 그림으로 완전히 무르익은 허백련의 필치가 엿보인다.

허백련이 그릴 수 있는 모든 것을 쏟아 부은 듯한 해당 작품은 그의 가슴 속에 형성된 한국의 산수를 단적으로 보여주는 바이다. 대작에 속하는 만큼 현재 광주광역시 동구에 위치한 허백련 동상 뒤 병풍에도 <산수>를 볼 수 있으며 제발에는 137자의 긴 글이 적혀 있다.<sup>146)</sup> 이는 청대의 방훈(方薰, 1736-1799)의 이론으로 그림에는 화법(畫法), 화리(畫理), 그리고 화취(畫趣)가 함께 있어야 함이 강조되고 있다.

화법은 있어도 화리가 없다면 잘못된 것이다. 화리는 있으나 화취가 없다면 또한 잘못된 일이다. 그림에는 정해진 법이 없다지만, 사물에는 일정한 이치가 있기 마련이다. 기취가 잘 드러나야 붓 끝에 신묘함이 이르는 법이다. 녹대선생(왕원기)이 말씀하길 고법에 있는 것도 아니고, 나의 손에 있는 것도 아니

145) 『단군 무등산신전 허백련 헌납도록』은 1974년 3월에 발간되었다.

146) [광주 MBC 다큐멘터리 의재 허백련], 광주문화방송, 1999

며, 또 옛 법과 내 손 밖에 있는 것도 아니다. 붓끝의 지혜라는 것은 오직 습기를 모두 벗어나는 데 있다. 마음으로 얻어 입에서 나오는 것은 마치 입체가 일갈하는 것 같아서, 그 소리가 우레와 같다. 그러니 남의 말만 듣고 꾸미기만 하는 자는 어찌할 수가 없는 것이라고 하였으니, 이는 대개 맑고 환하게 통하는 말이다. 또 다음에 왕우승(왕유)을 찬미하는 자가 말하기를, 시를 짓는 것은 형체가 없는 그림이요, 그림을 그리는 것은 말이 없는 시와 같다고 하였으니 그 인품이 뛰어난 것이고, 의취가 높고 멀리 다다른 것이다.<sup>147)</sup>

화면의 가운데로 강이 흐르고 그 주위로 산과 바위가 둘러싸고 있는 산수의 모습은 허백련이 자주 그린 구도중 하나이다. 화면 왼쪽에는 커다란 바위가 겹겹이 쌓여 언덕을 이루고 그 위에는 몇 그루의 소나무가 아슬아슬하게 뿌리를 내리고 있다. 푸른 잎의 소나무 사이에는 정자가 덩그러니 위치해 있어 산 속의 고요한 분위기를 더한다. 이외에도 허백련은 해당 작품에서 세밀한 요소에 굉장히 신경을 쓴 것으로 보이는데 바위틈으로 내려오는 폭포, 언덕 사이를 잇는 다리, 산으로 올라가는 길목의 난간 등이 그에 해당한다. 더불어 획일화된 나무들이 화면 대부분을 차지하고 있지만 소나무와 붉은 잎의 메마른 나무 등 여러 수종(樹種)이 더해져 산수에 생기를 불어넣었다.

## 제2절 주제의 다양화

제1절에서 허백련은 옛 남종화 대가들이 구현한 법을 바탕으로 하되 보다 생동적인 표현으로 변화를 가하며 이전보다 심층화된 작품의 세계를 이루어나갔다. 한편 허백련은 이와 같은 형식미의 발전을 배경으로 다양한 주제의 산수를 그리며 자신만의 독자적인 남종화를 형성하였다.

특히 허백련은 1951년 회갑을 맞이한 이후 자신이 생활하였던 반경에 위치해 있는 남해 풍정이나 호남의 농촌 풍경을 더욱 애정 어린 시선으로 바라보며 이를 화폭에 담았다. 이러한 말년의 그림은 중앙 화단에서는 지니지 않은 지방의 자연과 포근한 분위기를 가장 잘 드러내는 것으로 허백련의 대표적인 남종화로 각광받고

147) “有畫法而無畫理 非也 有畫理而無畫趣 亦非也 畫無定法 物有常理 機趣無方 出筆端乃臻 神妙 簾臺先生曰 不在古法 不在吾手 亦不(出)古法 吾手之外 筆端金崗杵 惟在設盡習氣 得於心 出於口 如臨濟一喝 其聲如雷 其於耳食者 無如之何矣 此蓋瓏玲透徹之言也. 然後有讚王右丞者云 作詩爲無形畫 作畫爲不語之詩 大都其人品超 思致高遠也”. (국립광주박물관 편, 앞의 도록, 2015, pp. 118-119.)

있다. 이때 허백련의 말년에 이른 1951년 이래의 시기는 일반적으로 그의 호에 따라 의도인기라 칭하는 바이다. 따라서 2절에서는 의도인기를 기점으로 허백련의 작품에 드러나는 주제가 어떻게 차별화되고 발전되었는지를 확인하고자 한다.

## 1. 의도인기(毅道人期) 이전

집대성적인 면모를 벗어나 보다 완숙한 필묵의 경지에 이른 허백련은 점차 다양한 주제의 산수를 그리기 시작하였다. 특히 의도인기 이전의 허백련은 계절의 변화를 담은 산수를 다수 그렸는데 대표적으로 1940년대에 그린 <사계산수(四季山水)>(도판23)가 있다. 해당 작품의 경우 각 계절이 3폭씩 총 12폭의 화면에 담겨 있다. 마지막 제12폭을 제외 하고는 모든 화면이 구조적인 유사성을 지니고 있으며, 단지 계절의 특수성을 드러내는 부분적인 요소가 더해있어 보는 이의 시선이 물 흐르듯 다음 폭으로 넘어간다. 역사상 사계산수의 그림은 대개 8개의 폭에 계절의 변화가 담겨있기 마련이다. 주로 봄, 여름, 가을, 겨울의 변화하는 정취를 각각 두 폭의 화면에 그려 넣는다. 반면 허백련의 <사계산수>는 계절의 시작과 완전한 때, 그리고 다음 계절로 넘어가는 지점의 모습까지 그림에 담아 12개의 폭을 완성하였다.

아울러 각 폭의 제발에는 계절감이 드러난 시가 적혀 있다. 칠언 절구의 시는 그림과 어우러져 사계절의 정취를 느끼기에 충분하다. 예를 들어 봄이 시작되는 때를 구사한 제1폭에 해당하는 시의 내용은 각각 다음과 같다.

눈 내린 차가운 숲에 매화 이미 피었는데  
갈바람 불며 기러기 떼 비껴 나네.  
계산은 고요하고 사람 자취 없으니  
즐거이 임포 처사 집을 묻네.<sup>148)</sup>

제1폭의 제시에는 아직 추위가 가시지 않은 봄이 묘사되어있다. 이때 갈바람이란 뱃사람들이 사용하던 말로 서쪽에서 부는 바람을 뜻한다. 차가운 서풍이 불어오는 날씨는 봄이라고 부르기에 이른 듯하다. 그러나 눈 내린 차가운 숲에도 이미 매화가 피어있음을 말하고 있다. 그에 걸맞게 시의 내용처럼 허백련이 그린 그림 속 산

148) “雪後寒林梅已花 西風吹起雁行斜 溪山寂寂無人迹 好問林逋處上家.”

수는 이른 봄임에도 불구하고 바위 사이가 꽃으로 가득하며 흐드러지게 핀 꽃나무에 초가집이 파묻혀 있어 평화로운 분위기를 더한다.

한편 허백련이 적은 제시는 전기의 <매화서옥도(梅花書屋圖)>에서도 볼 수 있는 동일한 문장이다.<sup>149)</sup> 보통은 제시에 등장한 임포 처사<sup>150)</sup>를 상징하는 인물의 형상을 산수 안에 그려 넣기 마련이지만 허백련의 그림에서 임포의 모습은 찾아볼 수 없다.

허백련의 사계절 산수 병풍은 이뿐만이 아니다. 그는 대체로 봄, 여름, 가을, 겨울의 사계절을 병풍의 화면에 담아 시선의 흐름에 따라 한눈에 변화를 확인할 수 있도록 하였다. 1940년대 후반에 그린 것으로 보이는 <산수팔폭병풍(山水八幅屏風)>(도판24) 역시 병풍으로 이어진 작품이다. 앞선 <사계산수>와 비교했을 때 폭의 수는 다르지만 화면의 구성이나 기법적인 측면에서 유사하다. 주산 아래로 근경에 위치한 봄의 꽃과 버드나무, 미점준으로 표현한 여름의 습윤한 기운, 짙은 가을산, 앙상한 겨울의 나무와 같이 계절을 대표하는 요소들이 각 작품에 드러나 있는 바이다. 허백련은 해당 산수의 각 폭에도 제시를 적었는데 그 내용은 비교적 간결하다. 그는 봄에 속하는 폭에는 “성긴 매화나무 가지 가로 비끼니 물 맑고 얇네.”, “복숭아꽃 흐르는 물에 쏘가리 살찌네.”, 여름에는 “발을 감아 말고 홀로 앉아 황정경 보네.”, “창을 여니 미불의 산수가 그려 있네.”, 가을에는 “배 가득 밝은 달빛만 실고 돌아가네.”, “몇 어선 그림에 숨겨 있네.”, 겨울에는 “부들 돛배는 근심 없이 가을바람에 떠가네.”, “모든 나무는 꽃이 전부 지고난 후네.”의 칠언 절구를 각각 적어 넣었다.<sup>151)</sup>

한편 허백련은 현실에는 존재하지 않을 법한 완전한 무릉도원의 세계를 화폭에 담기도 하였다. 가로로 긴 폭의 화면에 담긴 1939년의 <무릉도원(武陵桃源)>(도판25)에는 분홍빛의 복사꽃이 온 마을을 뒤덮고 있다. 오른쪽에는 기이한 형태의 동굴이 마치 이상적인 세계로 통하는 통로인 듯 자리 잡고 있으며, 한 어부가 이를

149) 안휘준 · 민길홍, 『역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화』, 학고재, 2009, pp. 93-94.

150) 송대의 실존 인물인 임포(林逋, 967-1028)는 나라가 망한 이후 절개를 지키며 서호(西湖)의 고산(孤山)에 은거하였다. 그는 은거 이후 매화를 심고 학을 키우며 유유자적한 생활을 한 것으로 알려져 있다. 매화의 군자 이미지를 노래한 「산원소매(山園小梅)」는 임포의 시이며 해당 시로 인해 후대인들에게는 성리학적 유교관에 입각한 은일자의 모델로 인식되었다. 임포를 그린 그림의 주제는 크게 임포가 매화를 감상하는 장면 중심의 ‘화정간매(和靖看梅)’, 임포가 길렀다는 학이 부각된 ‘고산방학(孤山放鶴)’, 그리고 매화의 의미를 극대화한 ‘매화서옥(梅花書屋)’으로 나뉜다. (위의 책, p. 79.)

151) “疎影橫斜水清淺.”, “桃花流水鱖魚肥.”, “捲簾獨坐看黃庭.”, “開窓寫出米家山.”, “滿缸只戴月明歸.”, “句個漁舟隱畫圖.”, “蒲帆無恙掛秋風.”, “萬木渾切花落後.”

향해가는 모습을 연출하고 있다. 1939년 같은 해에 그린 <석문도명(石門桃明)>(도판26)은 그와 유사한 분위기의 산수화이다. <무릉도원>에서 보았던 요소들이 동일하게 드러나는 가운데 해당 작품에서는 동굴과 그를 지나가는 어부의 모습을 화면의 중앙으로 배치하였다. 이러한 <무릉도원>과 <석문도명>의 공통된 묘사는 도연명(陶淵明)의 「도화원기(桃花源記)」에서 도화원을 향해가는 어부, 그리고 그가 지나가는 길의 풍경을 서술한 것과 같다. 다음은 「도화원기(桃花源記)」의 전체 내용 중에서도 어부가 도화원을 마주치기 직전까지의 상황이 드러난 글이다.

진나라 태원 연간에 무릉 사람이 물고기 잡는 것을 업으로 삼고 있었다. 시내를 따라서 가다가, 길의 멀고 가까움을 잊어버렸다. 갑자기 복숭아 숲을 만났는데, 양 기슭을 끼고 수백 걸음이었고, 그 가운데는 잡된 나무가 없었다. 향기로운 꽃은 선명하며 아름답고, 떨어지는 꽃이 나부꼈다. 어부가 이를 심히 이상하게 여겨 다시 앞으로 나아가 그 숲을 끝까지 가보고 싶어 했다. 숲은 수원지에서 끝났으며, 바로 산 하나를 만났다. 산에는 작은 구멍이 있었는데, 어렵듯이 빛이 있는 듯해서 곧장 배를 버리고 입구로 들어갔다. 처음에는 아주 좁아 겨우 한 사람이 통과할 정도였는데, 다시 수십 걸음을 갔더니 탁 트이게 열려 환했다.<sup>152)</sup>

또한 허백련은 자연 경관뿐만 아니라 서민의 삶을 주제로 삼아 인물의 묘사에 더욱 자세함을 더한 이전과는 다른 색의 그림을 그리기도 하였다. 그 예시로 1939년의 <한사부신(寒士負薪)>(도판27)과 같은 작품이 있다. 근경의 마을에서 시작하여 원경의 주산으로 이어지는 구도가 아닌 산수를 배경삼은 인물의 생활상을 강조하였다. 땀나뭇을 등에 진 나무꾼의 모습이 겨울의 마른 나무들 사이로 유난히 도드라지게 그려져 있다. 허백련은 추위에 못 이겨 옷 사이로 손을 집어넣은 나무꾼의 모습을 섬세하게 묘사하였다.<sup>153)</sup>

앞선 그림들과 유사한 시기에 그린 눈에 띄는 허백련의 작품은 금강산을 주제로

152) “晉太元中，武陵人捕魚爲業。緣溪行，忘路之遠近。忽逢桃花林，夾岸數百步，中無雜樹，芳華鮮美，落英繽紛。漁人甚異之，復前行，欲窮其林。林盡水源，便得一山。山有小口，髣髴若有光，便捨船從口入。初極狹，纔通人，復行數十步，豁然開朗。” (도연명, 양희석 · 이수진 옮김, 『도연명 전집(陶淵明全集) 2』, 지식올만드는지식, 2020, pp. 97-102.)

153) 한편으로 그림 속 자세한 인물의 묘사는 허백련 말년의 작품들에서도 자주 볼 수 있는 바이다. 그중 1965년에 그린 <고사탄금(高士彈琴)>, 1971년의 <소요물외(逍遙物外)>에는 세상의 것들에 벗어난 자연 안에서 거문고를 타는 선비의 모습이 생생하게 담겨있다.

그런 1940년대의 <금강산도십곡병>(도판28)이다.<sup>154)</sup> 허백련의 금강산 그림에는 각 폭의 위치가 적혀 있지 않아 명확하게 판단하기에는 어려움이 있다.

그러나 허백련과 교류하였던 송태회(宋泰會, 1972-1941)의 금강산 그림과 비교를 통해 장소를 예측해볼 수 있다. 병풍의 제1폭부터 시작했을 때 각각은 해금강송도, 신만물상 입구, 옥류동, 혈성루 전면, 구룡폭, 장안사, 구만물상, 비로봉, 명경대, 그리고 마지막 제10폭은 해금강 문암(門巖)에 해당한다.<sup>155)</sup> 특히 허백련이 묘사한 금강산 절경에는 계절의 변화가 담겨있다. 시원스럽게 흐르는 폭포와 자욱한 안개, 붉은 잎의 나무, 눈 덮인 바위산에서 각 경관의 계절을 암시할 수 있다. 계절감을 인식하기 애매한 폭도 있으나 병풍의 순서상으로 판단하자면 가장 오른쪽의 세 폭은 봄, 다음의 세 폭은 여름, 그리고 각 두 폭씩은 가을과 겨울에 해당하는 것으로 보인다. 가장 마지막 폭의 해금강에는 새해를 맞이하여 떠오르는 붉은 해의 모습을 담아 다시금 봄이 시작될 것임을 알리고 있다.

그렇다면 허백련이 여러 명소 중에서도 금강산에 갈 것을 택한 이유는 무엇이였을까? 실로 우리나라에서 명산으로 유람을 떠나는 문화가 급격하게 성행한 것은 조선 17세기 후반에 들어서면서부터이다. 이후 18세기에는 이것이 주목되는 하나의 풍조로 자리 잡았다. 조선 후기 문사들은 흥과 쾌(快)를 만끽하기 위해 멋진 절경을 찾아다녔고 그중에서도 그들에게 선정된 최고 유람지는 금강산이었다.<sup>156)</sup> 이렇듯 조선시대 때부터 금강산 유람의 성행은 이미 시작되었으며 그 연결선상에서 후대의 허백련을 비롯한 여러 화가들이 금강산을 거쳐 갔다. 그중 허백련과 함께 선전에서 활동하였던 동시대의 1세대 동양화가들 역시 금강산의 절경을 그렸다. 김은호, 변관식, 이상범이 다채로운 금강산도를 선보였던 가운데 허백련과 같이 금강산에 계절의 변화를 나타낸 병풍의 작품에는 이상범이 1940년대 전반에 그린 <금강산 12승경>(도판29)이 있다.

1936년 일장기 말살사건에 연루되면서 동아일보사를 퇴직한 이상범은 이후 금강

154) 허백련은 해당 작품 이전에도 1921년 금강산 유람을 계기로 여러 점의 소묘를 남긴 적이 있었다. 그러나 6·25 전쟁으로 모든 그림을 잃게 되었다. 『毅齋 許百鍊』에서 허백련의 일대기를 적은 글에는 그가 금강산을 가기까지의 과정, 그리고 소묘가 불타버린 내용이 기록되어있다. “봄에 가진 전시회에서 얻었던 돈이 아직 수중에 있겠다, 또 다시 방랑벽이 고개 들었다. 허백련은 당장 개나리 붓짐을 챙겨 서울과 원산(元山)을 거쳐 금강산으로 갔다. … 금강산 관광객은 대부분 일본인이었다. 우리 백성들은 가난 때문에 자기 나라에 있는 절경도 구경을 못 하구나 생각하니 답답하고 우울했다. 금강산을 두루 보고 장안사, 유점사, 신계사 등에 묵으며 스케치에 여념이 없었다. 허백련의 금강산 소묘는 수십 장에 달하였으나 6·25 동란 중에 모두 없어지고 말았다.” (전남 일보사, 앞의 책, 1977, pp. 188-189.)

155) 허백련의 금강산도에 그려진 각 폭의 위치는 이선옥, 앞의 논문, 2016, pp. 339-351을 참조하였다.

156) 고연희, 앞의 책, 2007, pp. 173-175.

산을 순력하였다. 기존에 미점과 단필마준의 집적, 덧칠의 갈필에 의존하였던 그는 금강산을 그리면서 각 경관의 특징에 맞는 다양한 필묵법을 구사하며 수묵화의 새로운 효과에 눈을 떴다.<sup>157)</sup> <금강산 12승경> 또한 그 일환으로서 기존의 작품에서 주로 보여주었던 특징적인 표현 방식에서 벗어나 있으며 특히 이상범은 허백련의 금강산도와 달리 대상의 형태를 보다 사실적으로 묘사하였다.

또한 허백련은 금강산 여행 붐이라는 시대적 배경과 더불어 정선의 금강산도에 대한 감동으로 금강산 유람을 떠났다. 허백련은 정선의 그림을 보며 자신이 그려오던 남종화와 다른 필묵에 감탄하였다. 그는 정선이 금강산을 그린 것을 계기로 골필(骨筆)을 창안해 내었다 생각하여 그 필법을 터득하고자하였다.<sup>158)</sup> 그러나 각 폭의 그림에서 볼 수 있듯 허백련이 구사한 금강산의 필법은 정선의 골필이 아닌 그가 익숙하게 사용하던 남종화풍에 근거한 피마준이었다.<sup>159)</sup> 한때 허백련은 자신의 필법에 대해 “내게는 날카롭고 딱딱한 골필보다 흙백한 증묵이 마음에 들거든. 아마 무등산에 사니까 필법도 무등산 같이 두리뭉실하게 달라진 것인지도 몰라.”<sup>160)</sup> 라고 말하기도 하였다.

결과적으로 <금강산도십곡병>은 금강산이라는 실제로 존재하는 경관을 주제로 한 작품이긴 하지만 엄밀히 말하면 눈앞에 펼쳐지는 금강산을 주제로 이상적인 세계를 표출한 남종화풍의 그림이었다. 또한 허백련은 총 열 개의 화폭으로 구성된 그림 중 무려 네 개의 폭(제3폭, 제4폭, 제8폭, 제9폭)에 동기창의 화론을 적었으며, 제2폭에 왕유 그림의 높은 품격을 논하는 글<sup>161)</sup>을 담기도 하였다. 이때 왕유는 동기창이 남종화의 근원이라 여겼던 인물이다. 이렇듯 허백련은 <금강산도십곡병>에서도 자신의 여타 작품들과 마찬가지로 남종화가로서의 일관된 면모를 보여주고 있다.

## 2. 의도인기(毅道人期) 이후

1951년 회갑을 맞이한 이후 의도인기를 맞이한 허백련은 지방 화단으로서의 면

157) 홍선표, 앞의 책, 2010, p. 235.

158) 이선옥, 앞의 논문, 2016, pp. 336-337.

159) 위의 논문, p. 354.

160) 문순태, 앞의 책, 1977, p. 135.

161) “王右丞作詩爲無形之畫 作畫爲不語(無聲)之詩 大都品格超絶思致高遠也. (왕유가 지은 시는 형태 없는 그림이고, 그림은 소리 없는 시이니 대체로 품격이 초절하고 생각함이 고상하고 원대한 것이다.)”

모를 보다 강하게 드러낼 수 있는 남해 풍정과 호남의 농촌 풍경을 주로 그리며 중앙 화단과의 차별성을 보다 완고히 드러냈다. 그중 남도의 바다를 그린 작품으로는 1950년대 중반에 그린 것으로 보이는 <진도풍정(珍島風情)>(도판30)이 있다. 산을 등지고 앞으로는 푸른 바다가 펼쳐져 있는 비옥한 풍토를 지닌 진도의 마을을 묘사하였다. 이는 앞서 금강산이라는 현실 속의 경치를 남종화 전통에 따른 이상적인 산수로 전환시켜 놓은 것과 같다.

한편으로 진도는 실제로도 보배로운 섬으로 불리는 곳이다. 고려 성종 때에는 비옥한 섬이라는 뜻의 옥주(沃州)라고 불리었다. 한해 농사를 지으면 두해 반 동안 먹을 것 걱정이 없다고 할 정도로 진도는 풍족하고 비옥한 자연환경을 지니고 있었다.<sup>162)</sup>

1958년 홍도로 기행을 다녀온 후 1959년에 그린 <다도해풍정(多島海風靜)>(도판31)도 그와 같은 결의 작품이다. 허백련은 푸른 다도해를 배경으로 인간과 아름다운 자연이 적절하게 조화를 이루어 살아가는 모습을 묘사하였다. 가까운 해변에는 조개를 잡는 아낙들이 있으며 먼 바다에는 돛단배들이 떼를 이루어 모여 있다. 또한 배들의 근처에 위치한 산꼭대기에는 어부의 뱃길을 지켜주는 등대가 자리 잡고 있다. 이때 어둠 속에서 빛을 밝히는 보호의 상징물인 등대는 1960년의 <오월동주(吳越同舟)>(도판32)에도 등장한다. 화면 상단 원편의 글에서 알 수 있듯 해당 작품은 새해 아침을 맞이하여 동아일보를 축원하기 위해 오월동주를 배경으로 그린 그림이다.<sup>163)</sup>

허백련은 역사적으로 다사다난하였던 시기 속에서 동아일보가 국민의 삶에 등대가 되길 바라는 마음을 담았다. 또한 두 인물이 힘을 합쳐 노를 젓는 모습처럼 동아일보가 협력하고 순항하길 기원하였다.<sup>164)</sup> 한편 허백련은 이와 같은 상징적인 요소 외에도 실재하는 바위의 형상을 해당 작품에 그려 넣었다. 화면 하단에 위치한 구멍 뚫린 바위는 그 독특한 형태로 인하여 홍도 10경중 제1경에 속하는 남문바위임을 한눈에 파악할 수 있다.

또한 허백련은 1952년의 <맹해서산(盟海誓山)>(도판33)처럼 바위산의 거칠한 표면과 웅장함을 강조한 남도 바다의 풍정을 그리기도 하였다. 광주 전남대학교의 의

162) 최경미, 「진도 근·현대 미술 문화 연구 : 진도 지역의 미술문화 형성 배경을 중심으로」, 전남대학교 석사논문, 2007, p. 5.

163) “吳越同舟四二九三年元旦 爲祝東亞日報.”

164) 의재미술관 편, 앞의 도록, 2021, p. 24.



과대학 강당이 완공되었음을 기념하였음을 적은 그림에는<sup>165)</sup> 넘실거리는 파도, 바위 사이에 뿌리 내린 소나무, 그리고 돛의 형태까지 모든 요소가 매우 세밀하게 묘사되어 있다. 구조적으로는 양쪽 가장자리에 거대한 바위가 자리 잡고 있으며 중앙에는 광활한 바다가 펼쳐져 있다. 허백련의 헌납도록에 수록된 1959년의 <단풍절학(丹楓絶壑)>(도판34)에서도 이와 공통된 구조의 바다 풍경을 볼 수 있다.

한편 이제껏 왕성한 작품 활동에 임하였던 허백련이 구현한 호남의 농촌 정취는 화가로서의 완숙함과 어우러져 호남 화단을 상징하는 독보적인 그림으로 남아있다. 이러한 차별성은 답습적인 그림이라 비판받기도 하였던 허백련의 초기 작품과 비교했을 때 더욱 두드러진다.<sup>166)</sup>

그렇다면 허백련이 여러 호남의 풍경 중에서도 유독 농촌의 모습을 택하여 그린 까닭은 무엇일까? 물론 내륙 지역인 광주에 정착하여 살면서 자연스레 농경을 기반으로 둔 이곳 사람들의 생활상으로 시선이 옮겨진 데에 있을 것이다. 그러나 여기에는 해방 이후 피폐해진 나라를 회복시키고자 하는 방법으로서 특히 농경을 중시하였던 그의 정신적 가치관이 뒤따랐다.

그는 평소 노장사상에 깊게 심취했는데 이때 노자와 장자의 사상에서도 크게 강조되는 것은 농사의 중요성이다. 허백련은 해당 사상을 바탕으로 “기본적인 은둔과 회피의 자세를 취하면서도 그것은 태만이 아니라 반드시 농사에 부지런히 임하는 노동 가치”임을 일깨웠다.<sup>167)</sup>

더불어 허백련은 최홍종 목사로부터 전해 받은 삼애사상(三愛思想) 즉 애천(愛天), 애토(愛土), 그리고 애족(愛族)을 바탕으로 1947년 최홍종과 함께 삼애학원이라는 광주농업기술학교를 설립하여 학생들에게 농업 기술을 가르쳤다.<sup>168)</sup> 춘설헌(春雪軒) 인근에 위치한 차밭인 삼애다원의 설립 역시 이와 같은 삼애사상을 기반으로

165) “王長春 光州醫科大學講堂落成之日 寫此爲記念.”

166) 많은 화가와 비평가들(대부분 남도출신)이 허백련을 칭찬하고 따랐지만 일부에서는 날카롭게 비판하기도 하였다. “구도는 친편일률적이며 용필은 고약(枯弱)하여 힘이 없고, 설색(設色)은 변화가 없고, 너무나 황대치(黃大痴), 예운림(倪雲林), 허소치(許小癡)의 회화세계에 머물러 있어서 그림을 보는 사람으로 하여금 싫증을 일으키게 한다. 특히 제시 등은 비슷비슷하여 신의(新意)가 없다. 한 마디로 방작(倣作), 모작(摹作), 범작(凡作)이 많다는 얘기다.” (허영환, 앞의 논문, 1991, p. 15.)

167) 김선희, 앞의 논문, 1997, p. 51.

168) 최홍종은 허백련과 함께 삼애원을 설립, 농촌지도자 양성에 나섰다. 삼애는 애천, 애토, 애족을 뜻하는 것으로 이들은 광복 후 국력을 기르기 위해서는 농촌을 부흥시켜야 한다는 신념 아래 가난 때문에 진학을 못하는 농촌 청소년들을 모아 농업교육을 실시하였다. 교사는 학생들과 칩식을 같이하며 농촌 지도자로서 자질을 닦았다. 중심사 밑에 있는 오늘날의 의재미술관이 바로 삼애원이다. (박선홍, 『광주 1백년 1 - 개화기 이후 광주의 삶과 풍속』, 심미안, 2012, p. 54.)

행하였던 일이다.<sup>169)</sup>

이렇듯 삼애사상과 노장사상을 바탕으로 형성된 농촌사회의 발전을 위한 의지는 허백련의 작품세계에도 표출되었다. 의도인기 허백련의 대표적인 작품으로 자주 거론되는 1954년의 <일출이작(日出而作)>(도판35)은 농촌사회에 등장하는 모든 요소를 함축한 그림이다. 특히 화면 상단의 왼편 글에는 전남대학교 농과대학에 기증한 작품임을 분명히 드러내고 있으며<sup>170)</sup> 이른바 받는 대상과 그림의 주제가 일치하여 주는 이의 마음이 여실히 느껴지는 작품이다. 한편 일출이작이라 함은 한자 그대로 풀이하면 해가 뜨면 일을 한다는 뜻이다.

이는 격양가(擊壤歌)의 구절에서 따온 것으로, 순임금이 민정 시찰을 나가자 한 노인이 밭로 땅을 두드리며 장단을 맞춰 이 시를 불렀다고 한다.<sup>171)</sup> 격양가의 내용은 다음과 같다.

해가 뜨면 밖으로 나가서 일하고  
 해가 지면 집으로 들어와 쉬며  
 우물 파서 물 마시고  
 밭을 갈아 먹으니  
 임금의 힘인들 내게 무슨 소용이 있는가?<sup>172)</sup>

작품을 살펴보자면 부드럽고 온화한 분위기의 산수에는 붉게 물든 해와 하늘이 더해져 따스함을 더한다. 전체적으로 이전에 허백련이 자주 구사하였던 남종화의 전형적인 구도에서는 벗어난 모습이다. 부드러운 필치로 묘사된 원경의 산은 그림을 바라보는 이의 시선에서 보다 멀찍이 떨어져 있으며 근경과 중경은 논밭으로 가득 채워져 있다. 작품에서 가장 먼저 눈길을 사로잡는 요소는 근경의 언덕 위에 문인의 절개를 상징하는 소나무이다. 바위 사이로 여러 그루의 나무가 심어져 있는 가운데 즐기와 솔잎의 묘사가 매우 섬세하게 표현되어 있다. 또한 소나무 아래에 위치한 초가집에서는 농촌의 소박한 정취가 느껴지는 바이다. 중경으로 시선을 옮기면 널따란 논밭이 펼쳐 있는데 그중 몇 구획은 황금빛을 띠고 있다. 허백련은 여

169) 사상적으로도 통하였던 둘의 사이는 실로 막역하였으며 그러한 관계는 허백련이 최홍종의 61수를 맞이하여(“庚辰仲春寫爲五故先生六十一壽.”) <구여도(九如圖)>(1940년)를 그려준 데에서도 드러나는 바이다.

170) “甲午春日 塗于全南農科大學楣上.”

171) 국립광주박물관 편, 앞의 도록, 2015, p. 122.

172) “日出而作 日入而息 鑿井而飲 耕田而食 帝力何有於我哉.”

기에 소와 밭을 갈고 있는 농부를 그려 넣어 전형적인 농경사회의 모습을 표현하였다. 더불어 그는 곳곳에 하얗게 핀 매화를 배치하여 화면에 화사함을 주었다.

허백련이 1976년에 그린 <대풍(待豊)>(도판36)은 <일출이작>과 유사한 분위기의 작품이다. 가장 말년의 작품 중 하나답게 허백련의 뛰어난 기량을 느낄 수 있다. 전체적인 자연물의 구성 역시 <일출이작>과 비슷하지만 전작에 비해 세밀한 요소들이 추가되었다. 원경의 산은 보다 짙고 거칠게 묘사되었으며 산의 바로 밑에 마을을 이루고 있다. 중경의 반듯한 논밭이 중경을 차지하는 가운데 근경의 넓은 마루 위에는 인물들이 담소를 나누고 있는 모습이다. 제시의 내용에서 풍년을 기다리는 농부들의 마음을 확인할 수 있다.

해를 검사한 태사가 이미 점찍었으니  
 비바람 순서 따라 차례로 부네  
 이로부터 곡식 풍년은 언제쯤 얻으려나  
 잘 알겠데 팔월 게가 잠 잘 때인 것을<sup>173)</sup>

한편 허백련의 작품 중에는 논밭을 중심으로 펼쳐진 농경사회를 그리던 것과는 달리 남도의 바다 풍경을 함께 묘사한 그림도 있었으며 1971년의 <출어출경도(出漁出耕圖)>(도판37)가 그에 해당한다. 지금까지 위에서 살펴보았던 농경도와는 다른 구도를 지니고 있다. 험준하고 가파른 산은 오른쪽에 치우쳐져 있으며 대신 왼편에는 논밭이 화면을 차지하고 있다. 더불어 해당 작품은 육지의 모습을 중점적으로 그린 타 농경도와 달리 원경에 바다를 함께 표현했다는 점에서 독특하다. 특히 작품에서 드러난 바다의 풍경은 이전에 그가 그렸던 1950년대의 <진도풍정>과 1952년의 <맹해서산>의 요소를 섞어놓은 듯하다.

<진도풍정>에 묘사된 것과 같이 <출어출경도>의 왼편에는 가옥들이 옹기종기 모여 마을을 이루고 있으며 광활한 바다가 오른쪽에 위치해 있다. 평원의 경치를 묘사한 가운데 해당 작품 역시 잔잔히 흐르는 물 위로 몇몇 고기잡이배들이 떠있다. 저 멀리 흐릿하게 보이는 낮고 완만한 산은 그림의 가장 오른쪽에 위치한 커다란 산과 극명한 대비감을 보이는 바이다. 더불어 주변에 가옥과 배를 둘러싸고 우뚝 솟아있는 산의 모습은 <맹해서산> 왼편의 바다 한가운데 위치한 바위산의 형태와 닮아있다.

173) “檢年太史已點之 風雨隨調次第吹 從此稔豊何許得 判知八月蟹眼時.”

지금까지 조형적 특성의 발전적 측면에서 최고의 경지에 이른 허백련 말년의 작품들을 살펴보았다. 특히 허백련이 그린 호남의 농촌 풍경은 실제로 존재할법한 공간으로 매우 현실감 있게 묘사되어 있다. 그러나 허백련이 구사한 그림 속 세상은 단순하게 살기 좋은 농촌이 아닌 실질적으로 그의 이상이 담긴 세계였다. 실제로 「도화원기」의 어부가 통로를 지나 도화원이라는 이상향에 도달하였을 때의 모습은 마치 허백련이 그린 농촌 그림과 같았다.<sup>174)175)</sup> 평평하고 널찍하게 뻗어있는 기름진 토지와 가지런한 집, 그리고 씨를 뿌리며 밭을 가는 인물들의 모습은 앞선 허백련의 농촌 그림에 흔히 등장하는 요소이다. 그렇기에 이러한 작품에서는 일제강점기를 겪은 이후 황폐해진 현실을 벗어나 도화원처럼 근심 따위는 없을 법한 풍요로운 농촌 사회가 실제로도 이루어지기를 바라는 허백련의 마음이 엿보인다. 결과적으로 중년의 허백련이 단순히 무릉도원에 관심을 가지며 그를 완벽하게 재현한 듯한 그림을 그렸다면, 말년의 허백련은 이를 호남의 농촌 풍경에 대입하여 이상적인 세계에 대한 열망을 담고자 하였던 바이다.

174) “토지는 평평하고 넓으며 집들은 가지런했다. 좋은 밭과 아름다운 못, 그리고 뽕나무와 대나무의 무리가 있었다. 밭 사이에 난 길은 서로 통하였고, 닭과 개 소리가 서로 들려왔다. 그 안에서는 사람들이 왕래하며 씨를 뿌리고 밭을 갈았는데, 남녀가 입은 것이 전부 외부 사람과 같았다. 노인과 어린아이는 나란히 즐겁게 스스로 놀고 있었다. (土地平曠, 屋舍儼然, 有良田美池桑竹之屬. 阡陌交通, 雞犬相聞. 其中往來種作, 男女衣著, 悉如外人. 黃髮垂髫, 並怡然自樂.)” (도연명, 양희석 이수진 옮김, 앞의 책, 2020, pp. 97-102.)

175) 허백련의 <일출이작>을 자세히 보면 도연명의 「도화원기」 속 장면을 연상시킨다. 따라서 그가 묘사한 남도의 친숙한 경치는 태초의 이상적인 세계이자 전란을 피해 숨어 살던 도화원의 낙원을 그린 것이라 할 수 있다. (조송식, 「조선 말기 예찬(倪瓚)의 황한산수(荒寒山水) 수용과 변화」, 『미학예술학연구』 61, 한국미학예술학회, 2020, p. 42.)

## 제6장 결론

허백련은 근현대 미술사를 논함에 있어 전통을 고수한 화가로 끊임없이 언급되는 인물이다. 점차 옛 대가의 화법을 집대성하는 경향에서 벗어나 개성을 더하였다고 하더라도 이는 남종화의 전통을 토대로 일구어낸 것이었다. 그런데 허백련의 이와 같은 전통적 특성의 정점에는 남종화를 정통으로 삼은 동기창이 존재하였던 것이다. 이에 본고에서는 동기창의 남북종론을 근간으로 전통성을 확립하고, 나아가 자신만의 독자적인 남종화로의 발전을 이룬 허백련의 예술세계를 고찰하였다.

우선 동기창의 이론과 깊은 관계 속에서 발현된 허백련의 예술세계를 밝히기 위해 앞서 남종화에 대한 이론적인 내용을 고찰하였다. 동기창의 남북종론을 분석하였으며 그를 바탕으로 허백련이 추구한 남종화풍의 특징을 파악하였다. 특히 상남편북의 관점에 따라 남종화는 북종화와 대비된 우월한 화풍으로 여겨지고 있는 것이었다. 이때 동기창의 남북종론은 남종화를 추종하는 하나의 거대한 세력을 만들어낸 막강한 영향력을 지니고 있었으며, 각국의 교류 가운데 유입된 남종화는 조선시대의 주요한 화풍으로 성행하였다. 그러나 일본색의 유입과 더불어 중국에서 조선, 그리고 근대로 이어진 전통적인 남종화는 점차 화단의 주요한 위치에서는 멀어지게 되었다.

이러한 역사적 전개에서 허백련은 전통적인 화풍을 지향한 자신의 관점에 영향을 미친 배경 혹은 사건을 마주하였다. 그중 허백련의 유년시절과 일본유학, 그리고 조선미술전람회에서의 참여는 그가 남종화를 수용하는 과정에 있어 주요한 역할을 한 시점이었다. 특히 각 시점에서 허백련이 만났던 인물들은 그가 남종화풍의 우수성을 인정하며 전통에 더욱 입각하게 되는 계기가 되었다. 남종화풍에 대한 기초를 닦고 남종화의 부흥을 꿈꾸기까지 허백련의 전통 화풍을 대하는 태도는 이러한 인물들과의 만남에서 비롯된 것이었다.

한편 남종화풍의 이론적 토대가 바로 남북종론이기 때문에 남종화가인 허백련의 예술세계에서의 정점에 동기창이 있었음은 당연한 것이기도 하다. 그런데 허백련을 논함에 있어 동기창과의 관계가 부각되는 이유는 실로 허백련이 동기창의 이론과 깊은 관계에서 자신의 예술세계가 발현되었음을 표면적으로도 드러내었기 때문이다. 그는 자신의 작품 속 제발에 남북종론을 체계적으로 분석하여 제시된 동기창의 화론을 적었다. 이러한 전제를 바탕으로 허백련이 적은 작품 속 제발과 그와 동일

선상의 관점에서 언급된 직접적 발화 내용을 통해 본고는 이론적 측면에서 허백련이 핵심적으로 추구하는 예술세계가 무엇인지를 파악할 수 있었다.

더불어 허백련은 동기창이 주장한 문인화의 형식미에 입각하여 남종화 계보에 속하는 인물들의 법을 따라 그림을 그렸다. 특히 이와 같은 형식미는 허백련이 의재라는 호를 쓰던 초기 작품에서 선명하게 드러나 있었다. 일본 유학시절과 귀국 후 선전에 출품하였던 그림 등 이 시기의 작품에는 남종화의 전형적인 구도에 『개자원화전』에서 볼 수 있는 남종화풍의 요소들이 등장하였다. 어쩌면 옛 법에 대한 집착이라고 볼 수도 있겠으나 법을 통해 변을 이룬다는 동기창의 주장과 동일한 내용에서 개성이라 함은 전통을 바탕으로 이루어지는 것이었다.

실로 허백련은 전통에 머물러 있지만은 않았다. 전통을 바탕으로 개성을 더해야 한다는 허백련의 주장은 그가 작품을 창작함에 있어서도 동일하게 적용되었다. 의재를 넘어서 허백련은 과거의 화보에만 의존하지 않고 자신의 독특한 미감을 드러내는 모습을 보여주었다. 부드럽고 온화한 필묵의 산수를 구현하는가 하면 때로는 커다란 화면에 힘이 넘치는 필묵으로 웅장한 산세의 경치를 담았다. 한편 전통이라는 근본은 벗어나지 않되 점차 필묵, 구도상의 생동감을 이루었던 허백련은 산수화의 주제에도 다양한 변화를 가하였다. 특히 허백련의 작품에서 호남의 농촌풍경은 빼놓을 수 없는 주제라 하겠다. 가장 말년의 허백련은 정서적으로 따뜻한 호남의 분위기가 어우러진 농촌 풍경과 남종화의 조화를 구현해내며 마침내 독자적인 화풍을 형성하기에 이르렀다.

흔히 전통이라 하면 새로운 것에 대비된 낡고 오래된 것을 떠올리기 마련이다. 과거의 것을 지키는 것에 대한 긍정적인 의식도 있지만 전통이라는 존재는 여러 번 외면 받아왔다. 이는 회화의 영역에서도 마찬가지이다. 한국 근현대 미술사에서 전통을 상징하는 남종화는 시대적인 흐름에 따라 점차 낙후된 이미지로서 평가받았다. 그러나 오늘날 전통 남종화는 다시금 그 가치를 인정받고 있으며, 특히 그러한 화풍의 맥을 이어와 호남 화단에서 주요한 위치를 차지하고 있는 화가는 바로 허백련이다.

이러한 시대 흐름에 따라 허백련의 전통성에 대한 연구가 간간히 등장하는 가운데, 본 논문에서 허백련의 예술세계를 동기창의 남북종론을 토대로 살펴보려는 시도가 인물과 작품에 대한 연구를 심화시키고, 나아가 미술사에서 남종화의 위상을 되짚어 보게 할 것이라 기대한다. 한편 본 연구의 논의의 과정에서도 언급하였듯 실로 허백련의 예술세계는 한, 중, 일 동아시아 삼국, 더불어 다양한 사상을 기반으

로 고착된 그의 인생관과 얽혀있었다. 또한 일평생 붓을 놓지 않고 살아온 만큼 작품의 수도 방대하여 고찰의 여지가 많은 인물이다. 이와 같은 점에 착안하여 허백련의 예술세계를 파악하는 보다 구체적인 연구가 이루어지기를 기대한다.

## 참 고 문 헌

### 저서 및 사전

董其昌, 『容臺集』 別集 卷4.

成海應, 『研經齋全集』 續集 卷11.

申翊聖, 『樂全堂集』 卷8.

『(新潮)世界美術辭典』, 新潮社, 1985.

갈로, 강관식 옮김, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1898.

고연희, 『조선시대 산수화, 아름다운 필묵의 정신사』, 돌베개, 2007.

곽약허, 박은화 옮김, 『圖畫見聞誌』, 시공사, 2005.

김상엽, 『소치 허련』, 학연문화사, 2002.

도연명, 양희석 · 이수진 옮김, 『도연명 전집(陶淵明全集) 2』, 지식을만드는지식, 2020.

동기창, 변영섭 외 3인 옮김, 『화안(畫眼)』, 시공사, 2003.

레지널드 존스톤(Reginald F. Johnston), 김성배 옮김, 『자금성의 황혼, 마지막 황제 부인의 스승 존스톤이 기록한 제국의 최후』, 돌베개, 2008.

문순태, 『의재 허백련』, 중앙일보 동양방송, 1977.

박선흥, 『광주 1백년 1 - 개화기 이후 광주의 삶과 풍속』, 심미안, 2012.

서복관, 권덕주 옮김, 『中國藝術精神』, 동문선, 1990.

심세중, 『삶과 예술은 경쟁하지 않는다』, 디자인하우스, 2001.

아키야마 데루카즈(秋山光和), 이성미 옮김, 『일본회화사』, 소와당, 2010.

안휘준 · 민길홍, 『역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화』, 학고재, 2009.

안휘준, 『韓國繪畫史』, 일지사, 1980.

양신 외 5인, 정형민 옮김, 『중국 회화사 삼천년』, 학고재, 1999.

오광수, 『韓國現代美術史: 1900년 이후 한국미술의 전개』, 열화당, 1987.

오방선생기념사업위원회, 『永遠한 自由人 五放 최홍중 목사의 생애』, 광주



YMCA, 1976.

장언원, 조송식 옮김, 『역대명화기(歷代名畫記) 上 : 중국 옛 그림을 말하다』, 시공사, 2008.

전남일보사, 『毅齋 許百鍊』, 전남일보, 1977.

제임스 캐힐, 조선미 옮김, 『중국회화사』, 열화당, 2002.

한정희, 『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999.

허유, 김영호 편역, 『소치실록(小癡實錄)』, 서문당, 1976.

홍선표, 『한국근대미술사』, 시공사, 2010.

## 논문

고무로 스이운(小室翠雲), 「南畫描法」, 『多都美』 付錄 5(12), 1912.

김도영, 「남농(南農) 허견(許楗) ‘신남화(新南畫)’의 회화심미 고찰」, 『JCCT』 7(3), 국제문화기술진흥원, 2021.

김륜용, 「칸사이 지역 중국 회화 컬렉션의 형성과 나이토 코난(內藤湖南, 1866-1934)」, 서울대학교 석사논문, 2017.

김보현, 「동기창의 화론 연구 : ‘집대성’을 중심으로」, 서울대학교 석사논문, 2013.

김선희, 「近代韓國畫의 흐름과 毅齋 許百鍊의 繪畫 研究」, 전남대학교 석사논문, 1997.

김은영, 「毅齋 許百鍊과 鍊眞會의 南宗畫 復興運動 研究」, 전남대학교 석사논문, 2000.

박은수, 「근대기 동아시아의 문인화 담론 연구」, 홍익대학교 석사논문, 2007.

박지혜, 「1910年代 日本 近代 畫壇의 新南畫 談論과 實際」, 홍익대학교 석사논문, 2015.

박해훈, 「허백련과 연진회(鍊眞會)」, 『전통회화 최후의 거장 의재 허백련』, 국립광주박물관, 2015.

- 백윤수, 「개성주의 예술의 개념과 성립」, 『美學』 20, 한국미학회, 1995.
- 사사키조헤이(佐佐木丞平), 「日本の文人畫」, 『美術史論壇』 (4), 한국미술연구소, 1997.
- 이구열, 「전통적 필의, 고매한 화격의 산수화가」, 『毅齋 許百鍊』, 삼애학회, 1991.
- 이선옥, 「의재(毅齋) 허백련(許百鍊)의 《금강산도십곡병》과 남종화전통」, 『호남학』 (59), 전남대학교 호남학연구원, 2016.
- \_\_\_\_\_, 「사람의 향기」, 『문향(聞香) 인연의 향기를 듣다』, 의재미술관, 2021.
- 이원섭 외 옮김, 『개자원화전(芥子園畫傳)』,綾城 出版社, 1976.
- 장은영, 「조선 후기 사대부들의 회화 인식」, 『규장각』 44, 서울대학교 규장각한국학연구원, 2014.
- 정명중, 「“반근대적(反近代的) 근대성”과 인격주의(人格主義) - 의재(毅齋)의 근대체험과 연진회(鍊眞會) -」, 『호남학』 (44), 전남대학교 호남학연구원, 2009.
- 정은주, 「강호시대(江戶時代) 장기(長崎) 당관(唐館)을 통해 유입된 중국화풍(中國畫風)의 영향」, 『동아시아 문화연구』 66, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2016.
- 조송식, 「동기창(董其昌)의 회화사관 및 예술사상」, 『美學』 (36), 한국미학회, 2003.
- \_\_\_\_\_, 「조선 말기 예찬(倪瓚)의 황한산수(荒寒山水) 수용과 변화」, 『미학예술학연구』 61, 한국미학예술학회, 2020.
- 최경미, 「진도 근·현대 미술 문화 연구 : 진도 지역의 미술문화 형성 배경을 중심으로」, 전남대학교 석사논문, 2007.
- 최혜영, 「의재 허백련과 연진회 연구」, 홍익대학교 석사논문, 2017.
- 허영환, 「‘又不出古法吾手之外’의 藝術」, 『毅齋 許百鍊』, 삼애학회, 1991.
- 황빛나, 「少室翠雲의 생애와 화풍」, 『美術史論壇』 (22), 한국미술연구소, 2006.
- \_\_\_\_\_, 「일본남화원의 설립배경과 창작경향 - 산수화풍을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 18, 한국근현대미술사학회, 2007.

후루타 료(古田亮), 「官展の作品傾向 - 帝展期の日本畫を中心に」, 『한국근현대 미술사학』 15, 한국근현대미술사학회, 2005.

## 도록

『전통회화 최후의 거장 의재 허백련』, 국립광주박물관, 2015.

『문향(聞香) 인연의 향기를 듣다』, 의재미술관, 2021.

## 방송 자료

[광주 MBC 다큐멘터리 의재 허백련], 광주문화방송, 1999.

## 도 판 목 차

- [도판1] 허백련, <산수(山水)>, 1918년, 견본담채, 157 x 50.1cm, 국립중앙박물관
- [도판2] 마원(馬遠)의 화송법(畫松法), 『개자원화전』의 수보(樹譜)
- [도판3] 허백련, <계산청취(谿山清趣)>, 1924년, 견본담채, 170 x 75cm, 호암미술관
- [도판4] 동기창, <봉경방고도(峯涇訪古圖)>, 1602년, 지본수묵, 80 x 29.8cm, 타이베이 국립고궁박물관
- [도판5] 동기창, <방고산수첩(倣古山水帖)>, 1621-1624년, 지본담채, 56.2 x 35.6cm, The Nelsom-Atkins
- [도판6] 허백련, <추경산수(秋景山水)>, 1922년, 지본담채
- [도판7] 허백련, <호산청하(湖山清夏)>, 1925년, 지본담채
- [도판8] <호산청하도(湖山清夏圖)>, 1931년, 지본담채, 105.5 x 157.5cm, 개인소장
- [도판9] 허백련, <추경산수(秋景山水)>, 1920-30년대, 지본담채, 136.9 x 33.1cm, 국립중앙박물관
- [도판10] 예찬(倪瓚), <우산임학도(虞山林壑圖)>, 1372년, 지본수묵, 94.6 x 35.9cm, 미국 메트로폴리탄미술관
- [도판11] 예찬(倪瓚), <용슬재도(容膝齋圖)>, 1372년, 지본수묵, 74.7 x 35.5cm, 대북 고궁박물관
- [도판12] 허백련, <청산백운(靑山白雲)>, 1920년대, 지본담채, 130.5 x 41cm, 의재미술관
- [도판13] 허백련, <청산백수(靑山白水)>, 1926년, 지본담채, 156 x 65cm, 삼성미술관 리움
- [도판14] 허백련, <귀조(歸釣)>, 1928년, 견본담채, 111 x 35.5cm, 국립중앙박물관
- [도판15] 허백련, <설강어옹(雪江漁翁)>, 1940년대, 견본담채, 131 x 38.5cm, 의재미술관
- [도판16] 허백련, <한촌유정(寒村幽情)>, 1941년, 견본담채, 130.5 x 38cm, 의재미술관
- [도판17] 허백련, <산수(山水)>, 1940년대, 지본담채, 33.5 x 126.9cm, 국립중앙박물관

관

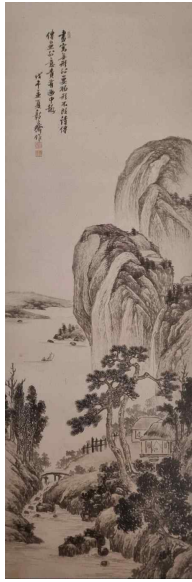
- [도판18] 허백련, <세우사풍(細雨斜風)>, 1969년, 33 x 127cm, 개인 소장
- [도판19] 허백련, <방우산가(訪友山家)>, 1969년, 33 x 127cm, 개인 소장
- [도판20] 허백련, <계산무진(溪山無盡)>, 1969년, 33 x 127cm, 개인 소장
- [도판21] 허백련, <계산청진(溪山淸眞)>, 1969년, 33 x 127cm, 개인 소장
- [도판22] 허백련, <산수(山水)>, 1952년, 지본담채, 106 x 240.5cm, 전남대학교
- [도판23] 허백련, <사계산수(四季山水)>, 1940년대, 지본담채, 각 138.5 x 38.5cm(12  
 폭), 개인 소장
- [도판24] 허백련, <산수팔폭병풍(山水八幅屏風)>, 1940년대 후반, 지본수묵, 각 23  
 x 12cm(8폭), 개인 소장
- [도판25] 허백련, <무릉도원(武陵桃源)>, 1939년, 견본담채, 44 x 144cm, 의재미술  
 관
- [도판26] 허백련, <석문도명(石門桃明)>, 1939년, 견본담채, 67 x 39.3cm, 의재미술  
 관
- [도판27] 허백련, <한사부신(寒士負薪)>, 1939년, 견본담채, 47.5 x 44cm, 의재미술  
 관
- [도판28] 허백련, <금강산도십곡병(金剛山圖十曲屏)>, 1940년대, 지본담채, 각 118  
 x 39.5cm(10폭), 광주시립미술관
- [도판29] 이상범, <금강산 12승경>, 1940년대 전반, 견본담채, 각 72 x 50cm(12폭),  
 개인 소장
- [도판30] 허백련, <진도풍정(珍島風情)>, 1950년대, 견본담채, 38.5 x 132.5cm, 의재  
 미술관
- [도판31] 허백련, <다도해풍정(多島海風靜)>, 1959년, 지본담채, 66 x 186cm, 국립  
 현대미술관
- [도판32] 허백련, <오월동주(吳越同舟)>, 1960년, 지본담채, 64 x 34cm, 일민미술관
- [도판33] 허백련, <맹해서산(盟海誓山)>, 1952년, 지본담채, 104 x 236cm, 전남대학  
 교
- [도판34] 허백련, <단풍절학(丹楓絶壑)>, 1959년, 33 x 66cm, 개인 소장

[도판35] 허백련, <일출이작(日出而作)>, 1954년, 지본담채, 132 x 116cm, 전남대학교

[도판36] 허백련, <대풍(待豊)>, 1976년, 지본담채, 69 x 70.5cm, 의재미술관

[도판37] 허백련, <출어출경도(出漁出耕圖)>, 1971년, 91 x 151cm, 한국은행

# 도 판



1. 허백련, <산수(山水)>, 1918년



2. 마원(馬遠)의 화송법(畫松法), 『개자원화전』의 수보(樹譜)



3. 허백련, <계산청취(谿山清趣)>, 1924년



4. 동기창, <봉경방고도(對涇訪古圖)>, 1602년



5. 동기창, <방고산수첩(倣古山水帖)>, 1621-1624년



6. 허백련, <추경산수(秋景山水)>, 1922년



7. 허백련, <호산청하(湖山清夏)>, 1925년





8. 허백련, <호산청하도(湖山清夏圖)>, 1931년



9. 허백련, <추경산수(秋景山水)>, 1920-30년대



10. 예찬, <우산임학도(虞山林壑圖)>, 1372년



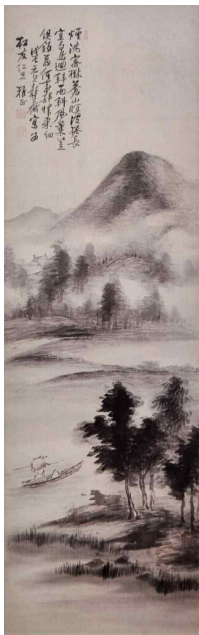
11. 예찬, <용슬재도(容膝齋圖)>, 1372년



12. 허백련, <청산백운(靑山白雲)>, 1920년대



13. 허백련, <청산백수(靑山白水)>, 1926년



14. 허백련, <귀조(歸釣)>, 1928년



15. 허백련, <설강어옹(雪江漁翁)>, 1940년대



16. 허백련, <한촌유정(寒村幽情)>, 1941년



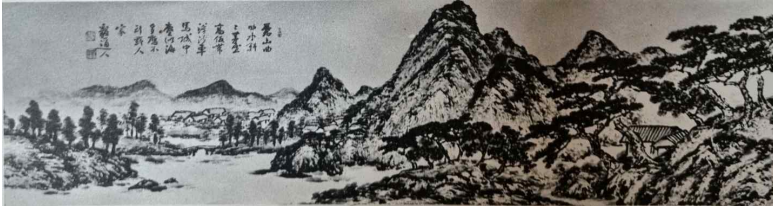
17. 허백련, <산수(山水)>, 1940년대



18. 허백련, <세우사풍(細雨斜風)>, 1969년



19. 허백련, <방우산가(訪友山家)>, 1969년



20. 허백련, <계산무진(溪山無盡)>, 1969년



21. 허백련, <계산청진(溪山淸眞)>, 1969년



22. 허백련, <산수(山水)>, 1952년



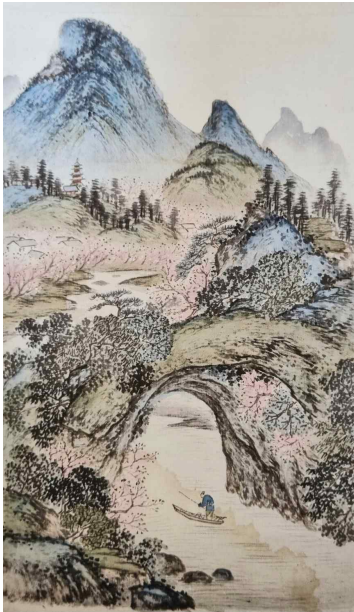
23. 허백련, <사계산수(四季山水)>, 1940년대



24. 허백련, <산수팔폭병풍  
(山水八幅屏風)>, 1940년대 후반



25. 허백련, <무릉도원(武陵桃源)>, 1939년



26. 허백련, <석문도명(石門桃明)>, 1939년



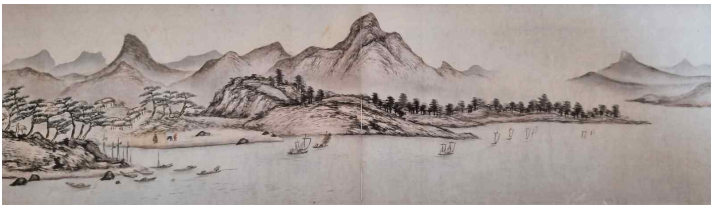
27. 허백련, <한사부신(寒士負薪)>, 1939년



28. 허백련, <금강산도십곡병  
 (金剛山圖十曲屏)>, 1940년대



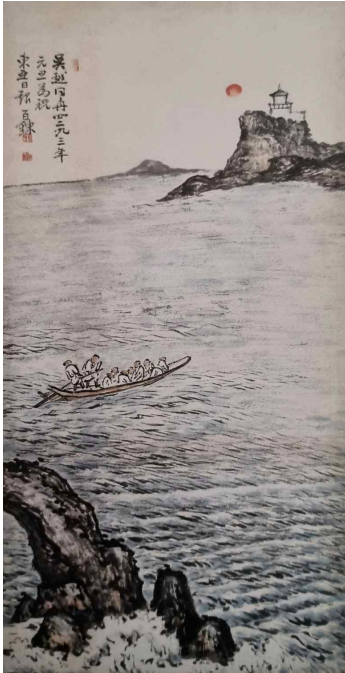
29. 이상범, <금강산 12승경>, 1940년대  
 진반



30. 허백련, <진도풍정(珍島風情)>, 1950년대



31. 허백련, <다도해풍정(多島海風靜)>, 1959년



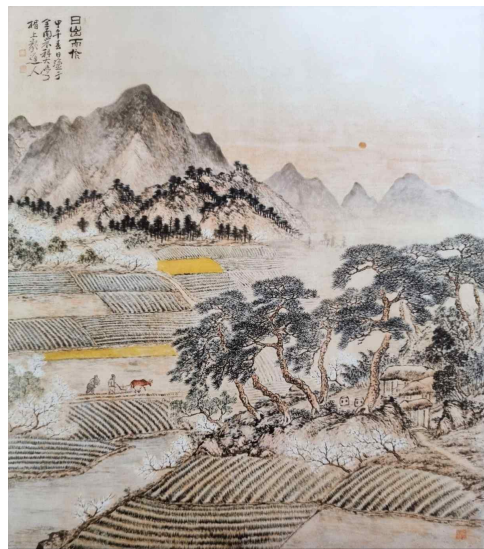
32. 허백련, <오월동주(吳越同舟)>, 1960년



33. 허백련, <맹해서산(盟海誓山)>, 1952년



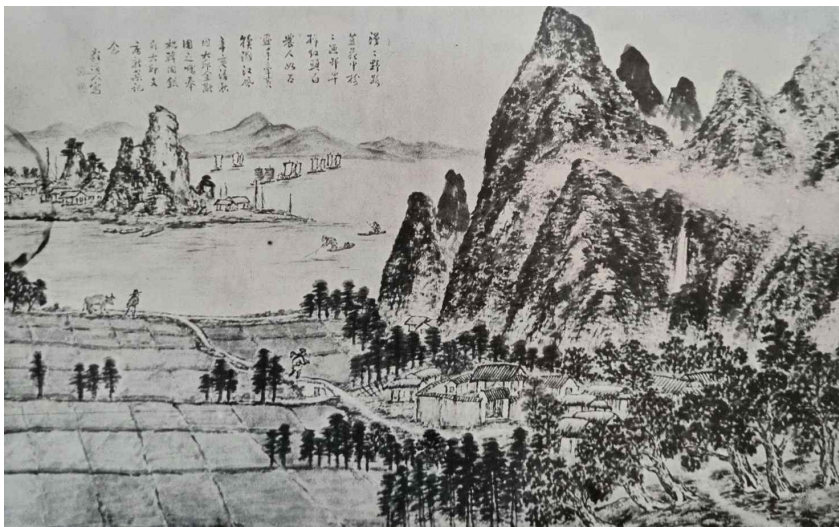
34. 허백련, <단풍절학(丹楓絶壑)>, 1959년



35. 허백련, <일출이작(日出而作)>, 1954년



36. 허백련, <대풍(待豊)>, 1976년



37. 허백련, <출어출경도(出漁出耕圖)>, 1971년