韓國畫와 日本畫의 表現技法 比較研究

梁 昌 善*

目 次

Ⅰ. 序 論
Ⅱ. 韓國畫와 日本畫形成의 時代的 背景
1. 韓國畫
2. 日本畫
Ⅲ. 兩國 繪畫의 表現技法
1. 畫面構成
2. 線
3. 色彩
Ⅳ. 結 論

Ⅰ. 序 論

藝術에 있어서의 傳統은 그 藝術을 낳은 民族의 藝術的 精神을 一貫하여 民族의 樣式을 規定한다.

따라서 藝術의 創造와 올바른 發展은 先祖의 豊富한 精神的 遺産을 傳承하는 뿌리깊은 傳統의 힘에서 뒷받침을 얻고 있다는 말이다.

그러기에 한 나라의 藝術 創造에 있어서 固有의 傳統이 얼마나 重要한 意義를 갖는가는 自明한 일이라 할 수 있다.

本 研究는 우리나라 傳統 繪畫인 韓國畫를 糾明하고자 日本畫와 比較해 봄으로써 올바른 繪畫觀 定立은 물론, 兩國 繪畫의 獨創性을 模索하고자 한다.

그런데 東洋 繪畫를 論함에 있어 韓國畫나 日本畫는 詳論할 여지없이 中國畫의 影響을 강하게 받아 왔다 해도 무리가 아니라 생각된다.

本稿는 이들 나라의 類似한 文化傳統 가운데서도 固有한 特色이 눈에 띄듯이 繪畫 역시 兩國 繪畫의 독특한 흐름을 究明하여 보고자 한다.

※本 研究는 1985年度 海外研修 文教部 學術研究造成費에 의하여 遂行되었음.
* 人文大學 副教授

이런 까닭에 中國畫의 基盤위에 다져진 兩國 繪畫史를 전체적으로 살펴보면서 繪畫의 獨創的인 要素를 把握해 보고, 그와 더불어 두 나라 固有의 繪畫 特性을 規定짓게 되는 時期에 社會的 背景을 分析하고자 한다.

또한 繪畫 特性을 규정짓는 데 중요한 부분인 表現技法을 中心으로 兩國 繪畫에 나타난 畫面構成, 線, 色彩를 主要 論題로 삼아 各國의 繪畫에 나타난 特性을 把握하려는 데 本 研究의 意義가 있다.

本 研究方法은 아직도 대부분 東洋畫라 通用되는 傳統繪畫의 名稱에 대해 확실하게 槪念設定이 안된 韓國畫를 糾明 定立하는 研究도 시급하다고 判斷되지만, 우선 傳統 繪畫 속에 나타난 우리 固有의 繪畫的 要素가 담긴 그림을 韓國畫라 稱하여 우리와 類似한 繪畫歷史를 지닌 日本畫와 相互 比較 研究하고자 한다.

이러한 展開方法으로 兩國 繪畫의 獨創性과 表現技法을 分析·類推해 보면 서로의 繪畫觀이 定立된다는 判斷 아래 本 研究를 試圖하는 目的이 있다.

그러나 本 研究는 韓國畫와 마찬가지로 日本畫 역시 確然히 定立이 안된 까닭에, 兩國 繪畫의 特徵分析과 繪畫技法上의 比較를 해 나가는 데 다소 무리가 있으나, 本 論文을 起點으로 하여 앞으로 兩國 繪畫를 特徵짓는 代表的인 繪畫分析과 作家들을 比較 研究해 나갈 意圖임을 序頭에 밝혀 두는 바이다.

Ⅱ. 韓國畫와 日本畫形成의 時代的 背景

1. 韓國畫

韓國繪畫史에서 韓國畫다운 創造意識의 序章은 17-18世紀의 自主的 畫風으로 韓國의 山河와 朝鮮時代의 社會를 背景으로 表現한 畫風임을 말할 수 있다.

이러한 韓國畫風의 繪畫라 稱함은 이때까지 中國의 繪畫樣式을 輸入해서 中國式 畫風대로 傳寫 或은 第二의 創造로 즐기던 것을 벗어나, 現實을 直觀하고 愛着을 갖는, 말하자면 朝鮮이란 基盤 위에서 藝術을 創出해낸 새로운 表現上의 實驗과 韓國的인 素材를 繪畫化했다는 데 그 意義가 있다.

다시 말하면 韓國畫를 形成한 이 時期에 山水畫에 있어선 韓國의 情趣가 넘치는 眞景山水를 그리는 畫家들이 등장하였고 동시에 市井의 日常生活을 畫材로 삼는 風俗畫家들의 活動이 그 要因이라 할 수 있다.

그러나 韓國畫를 形成한 朝鮮後期 時代背景을 分析하기에 앞서, 中國繪畫의 影響을 강하게 받아들이면서도 韓民族의 獨特한 感覺을 表現한 繪畫樣式을 중심으로 하여 韓國繪畫의 흐름을 展開하고자 한다.

우선 先史時代의 繪畫라 함은 岩壁刻畫라고 할 수 있는데 1970年代부터 발견되기 시작한 川前里 岩壁刻畫나 大谷里 岩壁刻畫를 살펴보면, 그중 "大谷里 岩壁彫刻(넓이 10m×높이 3m)은 백

백하게 새겨져 있는 線刻畫로 매우 多樣한 表現形式으로 約 200여점의 彫刻(picture)이 새겨져 있는 것이다. 이처럼 단일 岩壁에 多種多樣한 그림이 새겨진 例는 아마도 世界的으로 유일한 것이 아닌가 한다.[1]

이러한 線刻畫의 무늬를 비롯한 物像들은 高句麗 古墳壁畫 或은, 新羅土器의 線刻무늬에서도 엿볼 수 있어 韓國繪畫의 始源으로서 線刻畫는 韓國畫 形成에 至大한 潛在意識을 주었다 해도 過言이 아닐 것이다.

線刻畫를 起點으로 三國時代 繪畫의 特性을 類推해 보면 三國中에서도 繪畫를 제일 먼저 시작한 高句麗는 古墳壁畫에서 그 특유의 文化와 繪畫를 발전시키는 데 寄與했다고 할 수 있다.

특히 壁畫에 나타난 "高句麗의 繪畫는 대단히 動勢가 강하고 또 때로는 緊張感을 짙게 풍기는 傾向을 띠고 있다.[2]

이에 高句麗의 影響과 中國 六朝時代의 영향을 많이 받은 百濟는 고구려 보다 動勢가 덜한 緩慢하고 부드러운 경향이 돋보인다. 이러한 繪畫的 感覺은 佛像彫刻이나 工藝品에서 많이 나타나고 있음을 볼 수 있다.

그밖의 新羅는 위 두 나라와는 달리 古新羅 末期에 圖畫를 管掌했던 機關으로 믿어지는 "彩典"[3]을 設置하였고 繪畫作品 외에 다른 美術品으로 보아 크게 발전했을 것으로 추측되나, 워낙 남겨진 作品이 없어 섣부른 繪畫特性을 論하기에는 어렵다고 생각된다.

新羅 뒤를 이어 三國을 統一한 統一新羅에 이르러서도 金忠義 같은 新羅출신 畫家가 8世紀 후반부터 9世紀 초에 걸쳐 唐朝에서 활약했으며, 國內에서는 率居와 같은 巨匠이 一般繪畫와 佛畫에서 天才性을 발휘했던 것으로 미루어 보아, 統一 新羅時代에는 자체내의 基層 傳統繪畫 樣式과 唐으로부터 輸入한 繪畫 樣式을 活力素로 하여, 華麗하고도 豊饒롭게 다듬어진 畫風을 形成하게 되었다고 추측이 된다.

高麗時代에 이르러 繪畫는 단순한 實用的 目的외에 鑑賞을 위한 美術의 世界를 指向함에 따라 그 以前과 顯著한 차이를 드러내게 되었다.

國內的으로는 貴族들이 繪畫를 제작하고 감상하며 蒐集하는 경향이 눈에 띠며, 國外的으로는 宋, 元代의 繪畫와 긴밀한 交涉을 통해 繪畫發達에 커다란 刺戟이 되었음도 주목할 만한 사실이다.

그러나 佛敎를 國敎로 정함으로 因하여 佛畫의 융성과 靑磁를 비롯한 工藝品에 비해 一般繪畫의 分野는 커다란 進展이 없음을 살펴볼 수가 있다.

다만 소수의 遺品에서 貴族文化의 雅趣만을 남겼을 뿐, 韓國的인 繪畫의 進一步는 없었다고 해도 過言이 아닐 것이다.

---

1) 黃龍渾 "韓半島 先史時代岩刻의 製作技術과 形成分類", 「考古美術」. 127. (1975). pp.2~14參照.

2) 全俊子 "高句麗古墳壁畫硏究" 「釜山女大論文集」 創刊號, 釜山女子大學, 1972. p.105~132參考.

3) 「三國史記」 卷38 雜志 7, 職官上 "彩典 景德王 改爲典彩署, 後復故監一人, 神文王二年(六八二 A.D) 値位字奈麻至大奈麻爲之主書二人, 眞德王五年(六五一) 置位自舍知至 奈麻爲之史三人一云四人."

그렇지마는 韓國 實景山水의 嚆矢가 되었고 宋·徽宗의 극찬을 아끼지 않았던 李寧같은 탁월한 畫家가 있어 뒤 이은 朝鮮時代에 가서 우리의 繪畫라고 내세울 만한 韓國畫風이 出現하게 되는 觸媒劑 역할을 하였다.

대체적으로 先史時代부터 高麗時代까지 오랜 期間을 거쳐오면서 繪畫는 차츰 변모된 樣相을 보여주고 있음을 時代別 特性을 통해 把握해 볼 수가 있다.

그러나 우리 固有의 韓國畫 形成에는 부분적으로 약간의 基層的인 要素들을 찾아볼 수가 있지만 本格的으로 韓國畫다운 面貌를 보이기 시작한 것은 朝鮮時代 後期에 이르러서야 확실한 輪廓잡을 수가 있다.

朝鮮王朝 繪畫를 전체적으로 살펴보건대, 初期에는 "高麗時代에 蓄積한 中國繪畫가 다수 傳承된 이외에 燕京을 中心으로 하여 明과 繪畫交涉도 활발하게 이루어졌다.[4]

이러한 時代的 狀況아래 初期에는 李成과 郭熙 또한 그들 추종자들이 이룩한 소위 李·郭派와 南宋의 畫員인 馬遠과 夏珪가 이룬 馬, 夏派를 위시한 院體畫風, 이와 더불어 明初의 浙派畫風 그리고 北宋의 米芾, 米友人 父子에 依했던 米法山水畫風의 影響이 初期 畫壇을 지배하였고, 中期 역시 中國의 浙派系 畫風이 크게 유행하여 初期와 별다른 中國畫 指向의 變化가 없었으나, 後期에 이르면서 韓國畫다운 眞景山水, 風俗畫라는 새로운 畫風이 出現하기 시작하였다.

그러나 이제까지 朝鮮朝 繪畫를 硏究했던 日本人學者들은 "東洋에서 제일 풍부한 造形의 싹이 텄던 나라는 中國과 日本"[5]이라는 생각아래, 東洋 三國中 韓國의 繪畫를 中國繪畫의 亞流라고 돌려버림으로써 韓國의 畫壇에서는 中國畫風의 踏襲 내지는 影響만이 강하게 나타났다고 보아왔다.

따라서 "朝鮮朝 獨自的인 繪畫樣式은 確立된 것이 없고 前期 繪畫의 成果에는 도저히 미치지 못하고 終焉했다"[6]고 말함으로써 朝鮮繪畫의 獨創性을 더 나아가서 後期에 이르러서는 韓國畫의 試金石이라 할 수 있는 眞景山水, 風俗畫 및 民畫의 繪畫性을 無視하였다고도 볼 수가 있다.

이러한 朝鮮時代 繪畫의 독창성을 무시한 日人學者들의 見解는 植民地史觀에 입각한 史實 외면의 터무니없는 주장이라고 論할 수가 있겠고, 그것을 反證할 수 있는 繪畫史的 根據가 朝鮮後期 繪畫資料를 통해 충분히 把握이 된다.

즉 이 時期(1700~1850) 朝鮮畫壇은 活力과 高潮된 분위기로 그 全盛期를 맞이하여서 "南宗畫或은 文人畫가 本格的인 韓國畫로 形成한 眞景山水와 風俗畫가 유행되었고, 西洋畫法의 傳來를 부분적으로 受容"[7]하여 韓國繪畫의 性格을 가늠할 수 있는 독자적 特徵이 두드러지게 나타나는 時期임이 분명하다.

思想面에서는 現實에서 출발한 實學이 隆盛한 데다 社會環境은 庶民의 意識과 商業資本이 發

4) 安輝濬 "高麗及び李朝初期における中國畫の流入",「大和文華」第62號 (1977.7) pp.7~9 또는 "高麗 및 朝鮮王朝初期의 對中 繪畫交涉",「亞細亞學報」第13輯(1979.11) pp.157~161參照.

5) 水尾比呂志「東洋の美學」東京. 美術出版社, p.39.

6) 鈴木敬·松原三郎「東洋美術史要說」下券. 吉川弘文館刊. p.444.

7) 安輝濬「韓國繪畫史」一志社, (1982) p.212參照.

達하고 있었으므로 이러한 현상은 繪畫는 물론 文學부문에도 나타났다.

"文學에서의 庶民을 위한 한글小說의 出現, 판소리 등장, 좀 더 솔직하고 구체적인 내용을 담고 싶다는 欲望에 따른 長詩形式의 寫實性을 띤 辭說時調 出現"[8]이 그것이다.

이 時期야말로 盛淸文化와의 文物交流를 통해 일종의 好景氣를 謳歌하기에 이르렀고, 庶民社會의 安定은 庶民文學을 創出해 냈듯이 文化 전반에 걸쳐 새로운 흐름의 水路를 터 놓았다.

이러한 韓國畫出現의 時代的 背景 아래 "國際政勢의 展開는 漢族인 明나라가 女眞族인 淸에게 멸망함으로써 그 餘脈을 朝鮮이 繼承한다는 抱負와 姿勢를 自任하게 되었다. 즉 朝鮮 文化藝術의 諸現象은 明의 後繼者로 自稱하면서 '朝鮮第一主義'로 國粹的인 傾向을 띠어 가기에 이르렀다."[9]

이 영향으로 美術史에서도 韓國的인 東國眞風이라고 總稱할 수 있는 온갖 固有色이 나타난 것이다.

이처럼 朝鮮後期 韓國畫 形成의 時代背景에 固有色이 나타나게 되는 직접적인 動機를 分析해 보건대 "그림의 生命力의 半은 生活과 밀접한 접촉에서"[10] 오는 당연한 歸結이라 여겨진다.

2. 日本畫

日本은 韓國의 繪畫와는 달리 그 特有의 獨自的 樣式으로서 一般大衆속에 깊숙히 뿌리박은 東洋 三國中 유일한 나라라고 볼 수 있다.

그러나 日本畫가 그들의 作品素材나 表現方法에 있어 獨自的인 方法으로 樣式化하였다 해도 造形的인 感覺이나 繪畫性은 東洋 三國이 갖고 있는 繪畫樣式의 울타리 안을 벗어나지 못하고 있다 해도 過言이 아니다.

그들의 文化라든가 美術은 어떤 흐름을 갖고 독특한 樣式으로 체계화시켜 나갔는지 우선 日本繪畫의 展開過程을 살펴보고자 한다.

日本에서 繪畫的인 表現이 시작된 것은 야요이(彌生)時代부터 彫塑的 表現으로 훌륭한 成果를 남기지만, 이 時期의 繪畫 表現은 具象的이기보다 가느다란 線에 의한 簡略한 描寫에 그치는 것으로서 簡素하고 暗示的인 繪畫表現에 뛰어난 日本人의 資質을 일찍부터 느낄 수 있는 繪畫感覺이라 할 수 있다.

그후 3世紀末부터 6世紀中葉에 이르는 時期를 古墳時代라 하는데 佛敎 傳來 以前의 本格的인 繪畫의 類例로서 注目되는 장대한 규모의 墳墓가 만들어지면서 古墳에 나타난 彩色壁畫의 화려한 장식을 볼 수 있다.

그러면서 3世紀前인 야요이(彌生) 時代의 暗示的 表現形態에서 古墳時代以後로 점차 具象的인 繪畫感覺으로 表現되기 시작하였다.

8) 李基白「韓國史新論」一潮閣, (1975) p.231.

9) 崔完秀 "秋史書派考",「澗松文華」韓國民族美術硏究所(1981) pp.243~244參照.

10) Eric Newton「European Painting and Sculpture」penguin Books. p.49.

古代繪畵的 性格을 띤 이 時期의 繪畵에서 느낄 수 있는 것은 굵고 端整한 線과 밝은 色彩에 의한 描寫 等, 古代 日本人의 素朴한 特有의 美意識을 엿볼 수가 있다.

그러나 이 時期에 나타난 繪畵樣式은 韓半島의 古墳繪畵 樣式과 類似한 점이 많으나, "韓土系의 畵家라고 해서 日本列島에 定着한 연후에 발전한 畵風을 韓國그림이라고 우길 何等의 理由가 없다. 現在 日本에서 通用되는 日本 古代史觀과는 달리, 아득한 옛적부터 韓土系의 移住와 土着民과의 交涉에서 여러 時代를 겪으면서 日本 古代文化를 形成하는, 한 過程으로 畵法도 옮겨지고 또 그 땅에 定着해서 發展하였다면 그것은 본시 日本그림일 뿐으로 다만 우리의 잃어진 옛그림의 모습을 推想하는 데 參考할 따름이다.[11]

이러한 주변의 영향에 의해 이루어지는 時期가 오랫동안 지속되는데, 아스카(飛鳥) 時代에 이르러 佛敎 및 그에 隨伴한 大陸文化가 開化하기 시작하여 本格的인 日本繪畵史의 黎明期에, 寺院建築이나 그 내부에 안치된 佛像과 佛畵等으로 더욱 새롭게 進一步하기 시작하였다.

이는 中國의 六朝繪畵 樣式을 韓半島의 三國을 통하여 이루어낸 結果라 말할 수 있으며, 韓半島의 畵工들이 渡來함으로 해서 직접, 간접적인 影響으로 形成된 時期라 稱할 수 있다.

이 당시 日本 繪畵水準이 급속히 높아져 가는 原因으로 專門畵家制度를 確立해 나갔고, 宮廷의 後援은 물론, 日本 繪畵史에 劃期的인 일은 610年 高句麗의 僧侶인 曇徵이 日本에 종이, 먹 等 繪具製造法을 전하여서 畵材의 自給自足으로 인한 畵畵發展에 커다란 起爆劑 役割을 했다고 할 수 있다.

이처럼 佛敎傳來로 말미암아 日本繪畵史는 점차 宗敎的 性格에 어울리는 그림으로 充滿해지면서 나라(奈良)時代에 이르렀다.

이 무렵 中國에서는 唐나라 전성기에 해당되는 시기이고 韓半島 역시, 佛敎의 完熟期인 三國時代와 統一新羅時代에 해당되는 시기라, 佛敎라는 宗敎的인 色彩로 이 時期의 韓·中·日의 繪畵는 서로 구별하기 어려울 정도로 類似性을 많이 띠고 있다.

그러나 日本 역시, 唐과의 직접 接觸으로 인한 類似性이 確然히 눈에 띠나 그 가운데 나라(奈良)時代를 代表하는 繪畵는 高松塚 古墳壁畵와 法隆寺의 壁畵를 들 수가 있다.

"高松塚 古墳壁畵는 이제까지 볼 수 없던 훌륭한 繪畵로 당시의 世俗畵로서도 다시없는 貴重한 遺品이다. 法隆寺의 壁畵 역시 陰影을 나타내어 立體感을 살린 점과 鐵線描라는 線質 等 本來 中國畵法이 아닌 西方에서 傳來된 畵法을 中國에서 消化하여 日本에 傳해졌음을 아잔타 石窟壁畵나 西域의 壁畵 等과 比較해 보면 쉽게 알 수 있을 것이다."[12]

결국 이 時期는 佛敎의 隆盛期를 맞이하여 극히 복잡한 樣相을 띠고 있으나 이제까지는 韓半島를 거쳐서 日本에 傳해지던 中國 大陸의 美術樣式이 遣唐使의 派遣에 따라 직접 日本에 들어온 일과, 덴뽀오(天平) 時代에 이르기까지 韓半島의 百濟와 高句麗의 滅亡으로 인해 여러 亡命民들이 새로운 技術과 樣式을 導入시켜 日本文化는 물론 繪畵史를 더욱 華麗하게 裝飾해 나갔다.

11) 李東洲「韓國繪畵小史」. 瑞文堂, (1982), p.39.

12) 久野健. 辻惟雄, 永井信一 共著, 秦弘燮譯「日本繪畵使」. 悅話堂. (1978). pp.20~21參照.

그러나 日本繪畫史에서 日本畫다운 國粹的 性格이 강하게 나타나기 시작하였던 時期는 헤이안(平安)時代 後期부터라 말할 수 있다. "이 時期는 唐文化에 傾倒되어 오던 것이 遣唐使의 폐지에 따라 大陸과의 國交가 줄어들고, 日本 내부에서 大陸文化를 消化하여 獨自的 文化를 이룩할 힘이 畜積되어 日本의 獨特한 性格을 띤 宮中 貴族文化의 꽃이 피었던 時代이다."[13]

그래서 이제까지의 唐文化 模倣을 비롯하여 韓半島의 影響을 서서히 脫皮한 日本人의 感覺에 알맞는 繪畫가 생겨나기 시작했다. 즉 "藝術은 언제나 그 社會의 多樣한 文化水準과 똑 같은 數의 樣式傾向을 동시에 提示하고 이것은 어떤 社會層, 결국 어떤 共通된 理解關係에 있는 人間集團을 表現한다고 말할 수 있다."[14]

이는 바꾸어 말하면 이 時代부터 日本은 日本다운 文化를 꽃피우면서 이러한 背景 아래 繪畫에서는 이제까지 唐의 繪畫에 대한 日本의 風物이나 이야기를 獨特한 筆法으로 그린 日本風의 繪畫가 발생하게 되었다. 이 時期의 畫風은 日本美術 전 時期를 통해 日本畫의 典型이된 것이다.

그러나 日本繪畫史에 重要한 時期라 할 수 있는 헤이안(平安)時代와 더불어, 그에 버금가는 모모야마(桃山)時代 역시, 日本畫 展開에 重要한 役割을 하였다. 이 時代에 이르러 日本畫는 裝飾性과 貴族性을 넘어선 繪畫表現에서 現實的인 自然스러움이 要求되고 豪放한 野性美보다도 靜謐하고 잘 整頓된 美感을 갖는 特性을 지니게 된다.

이는 1598年 豊臣秀吉의 죽음으로 말미암아 그 後에 政治의 實權은 德川家康의 수중으로 돌아가 全國統一의 機運이 高潮되는 가운데 政治의 安定 및 生活의 豊饒로운 狀況 아래 宗敎나 文化의 規制로부터 解放된 이 時代의 繪畫는 庶民과 호흡을 같이할 수 있는 平易한 主題가 즐겨 사용되면서 日本畫다운 風俗畫가 새로운 分野로 確立되었다.

이러한 日本畫의 礎石이 되는 畫風이 形成되는 時期에 日本 역시, 戰亂의 渦中에 分散된 國力이 全國統一의 움직임으로 다시 結集되고 經濟的으로 풍족해져서 庶民들의 生活意慾이 높아져 樂天的인 感性과 現實世界에 강한 愛着을 보이는 日本畫風이 盛行하기 시작하여, 庶民들의 經濟力이 確固해지는 에도(江戶)時代의 우키요에(浮世繪)의 성립에 先驅가 된다.

이 時代에 障壁畫의 분야에서 劃期的인 작업을 비롯하여 美術 전반에 걸쳐 눈부신 發展을 보인 社會的 背景에는 "金銀 生産의 급격한 증가, 經濟的으로 豊足해진 庶民의 生活意慾, 유럽文化와의 새로운 接觸 等도 美術의 發展에 刺戟이 되었음을 把握해 볼 수가 있다.[15]

결국 韓國과 日本이 각자 獨特한 繪畫性格을 띤 時期는 대체적으로 17-18世紀에 集中的으로 나타나게 되는데, 그 歷史的 背景은 공통적인 狀況으로서 다같이 封建社會가 서서히 崩壞되고 庶民意識이 高潮되기 시작한 時代的 狀況을 反證해 주는 것이다.

獨特한 自國의 繪畫性格을 決定짓는 이 時期에 兩國은 政治的 混亂期를 거친 후, 나라가 安定되고 繁榮한 時代로서 商業이 發達하여 庶民生活이 潤澤해지고 享樂的인 欲求가 彭湃해짐으로 해서, 大衆의 美術需要가 늘고 그 趣向도 現實的인 것으로 옮아간 時代的 背景이 一致된 것이다.

---

13) 安輝濬 "日本繪畫의 理解" 「東洋의 名畫」 6 日本. 三省出版社,(1985), p.140.

14) 兪弘濬 「美學論」 Vol. No.1, 서울大學校出版部 (1971), p.69.

15) 久野健, 辻惟雄, 永井信一 共著, 秦弘燮譯, 「日本美術史」 悅話堂 (1981), p.77.

따라서 "이와 더불어 나타난 17世紀 以後 日本의 浮世繪 樣式의 美術은 다소 大衆的, 自然主義的, 裝飾的 精神 가운데 '들뜬 世上'의 世俗的이고 官能的인 快樂을 描寫하고 있다.

그러나 이것은 또한 世俗的 快樂의 無常性을 보이는 가운데 佛敎徒에게는 道德的이고 宗敎的인 象徵的 意味를 갖게 하는 것이다.[16]

앞서 살펴본 바와 같이 日本畫 形成의 背景에 있어 韓國畫 形成의 背景과 다소 다른 것은 에도(江戶)時代에 韓國에서는 國粹主義的인 傾向으로 韓國畫形成에 크게 자신의 것을 찾아 정립시켜 나갔지만, 日本은 鎖國이란 環境속에 있으면서 中世以來의 漢畫(中國畫)의 日本化를 적극 推進하면서, 다른 한편으로는 유럽의 네덜란드 같은 外國 繪畫의 새로운 動向에도 크게 關心을 보여 적극적으로 그것을 受容하고 消化하기에 힘썼다.

이 時期에 朝鮮에서는 "眞景山水, 風俗畫가 流行하면서 西洋畫法의 부분적인 受容"[17]과는 對照를 이룬다고 할 수 있다.

이와 같이 日本畫形成의 背景에는 外國 繪畫에 대한 貪慾스런 接近과 함께 日本을 포함한 東洋古典에 대한 回歸에도 열심이었으며, 나아가서는 繪畫理論의 整備나 寫實的인 技法의 開發을 推進하는 等, 일종의 近代化에 端緖를 붙이면서 메이지(明治) 時代以後의 近代美術에도 基盤을 착실하게 쌓아 갔다.

Ⅲ. 兩國 繪畫의 表現技法

1. 畫面構成

一般的으로 생각할 때 繪畫의 特性은 2次元의 平面에 發顯하는 造形世界이다.

이러한 점에서 造形空間에 대한 問題를 擧論함에 있어, 그 精神性이나 造形觀에 대해서는 無關心하고 表現形成에 따른 外形的 特性에만 置重하려는 경우가 있는데, 그것은 오히려 混沌만을 招來할 뿐이다.

그러나 대체적으로 東洋繪畫의 畫面은 西洋畫의 畫面에 比해 항상 簡素하다.

西洋畫는 表現하려는 全部를 畫面에 露出시키지만, 東洋畫의 畫面에서는 表現하려는 상당部分을 畫面에 숨기고 있다.

다시 말해서 畫面에서 缺落시켜 이를 畫面 밖에서 간직한다. 이는 畫面의 無에서 遐想의 有가 表現된다는 말로, 東洋繪畫의 畫面은 簡素하면서도 그 簡素하게 表現되는 畫面構成이야말로 繪畫의 特徵을 代辯한다고 하겠다.

그래서 兩國繪畫의 特質과 함께 表現材料가 지닌 性格의 차이에 따른 構成方法에 관한 차이점을 模索해 보고자 한다.

우선 日本의 繪畫는 一般的으로 裝飾性이 강하다는 畫面構成이 華麗함과 纖細함을 엿볼 수가

16) Thomas Munro, 白琪洙譯「東洋美學」悅話堂, (1984), p. 63.

17) 註7) 參照.

있다.

이는 至極히 日本的이라고 볼 수 있는 類派나 畵家들의 作品에 金碧(黃金色과 靑綠色)이 대단히 적극적으로 活用되고 있음을 보아도 日本人들이 畵面構成에 裝飾的 效果를 얼마나 重要示하는지를 推測해 볼 수가 있다.

"靑綠 또는 金碧을 사용하여 裝飾的인 그림을 그렸던 것은 물론, 中國 唐代의 李思訓, 李昭道 父子로 그 傳統이 거슬러 올라가지만, 日本은 이러한 中國의 影響을 消化하여 '야마토에(大和繪)'라고 하는 日本 特有의 傳統을 形成하였으며 이 傳統을 多樣하게 繼承하면서 日本的인 것으로 發展시켜 現在에 이르고 있다.[18]

人物을 그릴 때에 그 周邊에 따른 背景 처리에 있어서 韓國繪畵의 대부분은 極히 節制된 表現效果를 보여주나 日本繪畵는 꽃들이나 植物들을 그려넣든지 아니면 畵題를 弱化시키는 듯한 그림을 예쁘고 화려하게 表現하여 背景을 畵面에 다듬어 놓는데 그 差異가 있다고 하겠다.

마치 韓國繪畵의 畵面은 自然的이고 人工美가 排除된 印象을 주는 데 비하여, 日本畵는 人爲的으로 꾸며지고 다듬어진 日本의 庭園과도 같은 꾸밈새를 繪畵全般에 걸쳐 느낄 수가 있다.

더구나 이러한 日本畵의 畵面構成에 있어 꾸밈새는 때로는 지나치게 意圖的이라는 느낌을 주어 寫實的 호소력을 弱化시키는 경우도 없지 않다.

왜냐하면 東洋繪畵에 있어 西洋畵와 다른 畵面의 獨自的 價値는 自體的 生命力을 保有하는 데에서 成立되며 이에는 무엇보다도 生命感 있는 表現形體가 필요하기 때문이다.

다시 말하자면 韓國繪畵에서 느끼는 雜物을 덜어낸 減筆法에 의한 畵面構成의 餘白이란, 畵面 안에서 自足한 狀態에 이르러 더 이상 增減의 필요가 없게 된 끝에 얻어지는 당연한 歸結이요 精神의 餘地인 것이다.

즉 老子가 말한 "持而盈之, 不如其已 揣而銳之 不可長保(老子 道德經 第九章)이 이것이라 하겠으며, 다시 말해서 餘白이란 畵面構成에 있어 表現形體가 外延하는 無限空間의 緊密한 壓縮으로서 畵面上 無表現의 自足的 空虛空間의 맛을 한층 드높이는 결과라고 말할 수 있다.

韓國美術史 및 美學의 嚆矢라고 일컬어지는 高裕燮 先生 역시, 三國時代의 美術은 물론 高麗 및 朝鮮時代의 美術의 特徵中에 "非均齊性, 非整齊性, 無關心性, 無計劃性, 無技巧의 技巧"[19]라 披瀝한 그의 見解는 韓國美術 全般에 걸친 特徵을 論하고 있으나, 繪畵에 있어서 이러한 特徵들은 바로 畵面構成에 나타난 餘白의 美를 包含시킬 수 있다고 하겠다.

이밖에 畵面構成에 있어서 兩國繪畵의 색다른 점은 "日本畵는 어느 나라의 繪畵보다도 徹底하게 近景中心的이라는 점이다.[20]

그와 같은 理由를 "샤를르빌드라크"라는 西洋人이 論한 「日本의 近代畵에 대한 考察」에서 自然에 나타난 그들의 視覺的 特徵 잘 指摘해 주고 있다.

"러시아의 平原에서 살고 있는 사람의 경우를 생각해 본다……(中略)……日本人이 바라보고 있

18) 安輝濬 「東洋의 名畵」 6. 日本, 三省出版社, p. 132.
19) 高裕燮 「韓國美術의 散策」. 東西文化社, (1977) 參照.
20) 安輝濬 上揭書, p. 133參照.

는 地平線은 區劃되어 있다. 山들의 봉우리는 奇岩怪石으로 치솟아 있고 그 千態萬像은 하나도 日本人의 視界를 벗어나는 일이 없다."

이는 細部에 의하여 全部를, 些少에 의하여 重大를, 簡素에 의하여 複雜性을 띠는, 獨特한 特色을 얘기한 것이라 할 수 있다.

대체적으로 東·西洋 繪畫를 막론하고 表現하고자 하는 부분을 畫面의 前面에 두고 그 부분에 力點을 두는 것은 어느나라 繪畫에서건 普遍的으로 볼 수 있는 現狀이지만, 유독 日本繪畫만큼 近景을 集中的으로 强調 내지는 誇張 擴大해서 遠景을 대담하게 省略 또는 示唆的으로 表現해서 매우 畫面을 강렬하게 표현하는 繪畫는 흔치 않을 것이다.

그러므로 日本繪畫에서는 遠景의 背景은 近景의 場面을 劇的으로 高潮시키는 補助的인 效果를 나타내는 데 그치고 있다.

그러나 古代로부터 日本畫보다 中國畫의 畫法을 엄격히 遵守했던 韓國 傳統 繪畫의 畫面構成은 日本畫처럼 視點을 한 부분에 集中시키는 것보다도 視點을 移動시킴으로서 空間의 깊이와 거리의 遠近感을 느끼게 하는 方法을 많이 應用하였다.

여기에는 대체적으로 네가지 種類가 있는데, 먼저 對象을 一定한 方向에서 본채로 두고, 視線을 移動시키는 方法과, 그려진 形體의 變化에 의해 必然的으로, 視點을 移動시키게 되어 그 깊이를 느끼게 하는 方法이다.

또한 그림의 意向이 가르키는 곳에 따라 그 깊이를 느끼게 하는 方法이 있다. 마지막으로 東洋繪畫中 水墨山水畫의 獨特한 表現方法으로서 高遠·深遠·平遠이라는 畫面構成에 있어 造形空間의 餘白을 重要視하는 三遠法이 있다.

· 郭熙의 「林泉高致集」에 있는 '山水訓' 속에 三遠을 說明하길

"郭熙「林泉高致集」中 "山水訓"에

自山下而仰山顚謂之高遠
自山前面窺山後謂之深遠
自近而望遠山謂之平遠
高遠之色淸明
深遠之色重晦
平遠之色有明有晦
高遠之勢突兀
深遠之意重疊
平遠之意沖融而縹縹渺渺[21]

"山에 三遠이 있다. 山아래서 山嶺을 올려다 본 것이 高遠이요, 山앞에서 山뒤를 본 것이 深遠이고, 가까운 山에서 먼 山을 바라다 본 것이 平遠이라 했다.

또 그는 三遠을 色과 感情으로도 表現하였다.

21) 沈子丞編「歷代論畫名著彙編」, 世界書局. 中華民國 六十三年. p. 71.

高遠의 色은 淸明하게, 深遠의 色은 重晦하게, 平遠의 色은 明晦하게 하고, 高遠의 勢는 突兀하게 深遠의 意는 重疊하게, 平遠의 意는 沖融하게 하여 縹縹渺渺하게 한다."

이와 같은 視點移動에 의한 畫面構成은 대체적으로 그 表現이 一定한 平面에 머물게 되지 않고 계속 다른 平面으로 이동하여 畫面空間을 構成하게 된다.

結果的으로 畫面構成에 있어서 韓國畫는 日本畫에서 느끼는 視覺의 變化 速度가 빠르고, 지루하거나 느슨한 느낌을 주지 않는 극적인 效果의 畫面構成과는 전혀 다른 無限性의 效果를 나타내며, 圓滿하고 빠르지 않는 그러면서도 부족하지 않는 넉넉한 畫面構成을 느끼게 하는 데 日本繪畫와는 다른 韓國畫의 畫面構成에 特徵이 있다고 할 수 있다.

2. 線

東洋畫의 畫面은 線을 中心으로 하여 暗示的인 方法으로 構成된다.

東洋人들의 創造過程은 虛와 單純性 그리고 暗示에 의해 記述되었고, 繪畫自體가 이미 알고 있는 것과 알 수 없는 것 間의 獨特한 關係를 나타내는 方法으로 線에 의해 表現되어진다.

그러기 때문에 畫面形體는 簡素하지만 이를 貧寒에 그친다고는 할 수 없다. 오히려 거기에 豊富해질 수 있는 可能性을 갖고 있다.

이를테면 西洋畫에 表現된 形體를 完成形體라고 한다면 東洋畫의 形態는 變成形體라 볼 수도 있다.

그것은 存在를 表示하는 存在形體도 아니고 說明을 願하는 說明形體도 아닌 것이다. 즉 未完成의 形에서 完全을 發生하고 缺落의 形에서 充實을 育成하는 發生形態를 말한다.

그러므로 非存在形이면서 동시에 發生形을 이어주는 東洋畫의 求心點은 바로 線이 根幹을 이루고 있다 해도 過言이 아니다.

그러나 東洋三國의 繪畫中 韓國과 中國繪畫에 普遍的으로 나타나는 線은 豁達함과 거칠은 運筆法에 並行되는 減筆法의 明快性을 떠 올릴 수가 있으나 "日本의 그림은 대체로 線의 質이 單純하다. 이것은 線의 굵기 方向에 대한 差異가 아니라 速度에 結合한 重量의 差異이다. 日本의 畫家는 中國의 畫家와 같이 매우 빠른 速度의 運筆로, 게다가 紙面을 눌러가는 線은 그리지 못한다."[22]

이에 比하여 韓國繪畫의 線은 直線的이고 굳어있는 線보다 曲線的인 부드러움으로 輕快한 動勢의 效率的 表現을 하고 있으며, 이러한 傾向은 繪畫作品을 비롯하여 彫刻, 工藝, 建築 等.韓國美術 全般에서 나타나고 있다.

따라서 韓國畫는 日本畫의 線에서 느끼는 簡逸함과 要諦를 강조하기 위한 手段인 線이 아니라 技巧는 없으나 人工的인 要素를 줄이는 自然美를 느낄 수 있는 작은 것을 省略하려는, 大意性 또는 大汎性을 굵은 線과 減筆의 妙味에서 찾아볼 수 있다.

그러므로 東洋繪畫의 造形的 特徵을 韓國畫에서 찾아본다면 결국 線에서 찾아볼 수가 있겠는

22) 金原省吾著 閔丙山譯「東洋의 마음과 그림」새문사 (1978), p. 286.

데, "韓國繪畫의 造形的 特徵은 하나의 點에서, 그리고 그 點이 延長인 線에서, 다시 말하여 點과 線만으로 集約되어진 데 있다. 그것은 美術의 要素이기도한, 形態나 色彩·光이나 運動感, 그 모든 것을 極端的으로 整理함으로써 이루어진 驚異的인 높은 次元이기도 하다."[23]

다시 말하자면 "繪畫는 원래 一切의 物體를 포함하는 三次元的인 世界를 항상 二次元的인 材料上에서 描寫하고 있는데, 西洋畫에서는 이 目的을 實現하기 위한 근본 수단으로서 廣義의 色에 依存하며, 이 本質과 條件으로부터 對象表現에 당연히 遠近法과 明暗의 陰影法이란 手段을 사용한 데 대해, 東洋에서는 三次元으로 向하려는 그 方向을 逆으로 還元시켜 一面의 延長과 終止가 合一된 線을 취했다.[24]

즉 象徵關係에서는 오히려 二段階나 떨어진 線인 未完成體를 취함으로써 含蓄性을 지니고, 다만 그러한 傾向으로 作品을 完成하려 했다. 따라서 東洋畫에선 單純하면서 충분한 一線, 꼭 하나의 線이지 않으면 안된다.

이처럼 東洋畫에선 畫面에 나타난 극히 節約된 線의 느낌으로서 全體的 雰圍氣를 느낄 수가 있으나, 日本畫의 線은 대체적으로 洗鍊된 形體를 表現할 수 있게끔 하는 다듬어 놓은 畫面構成의 한 要素로 看做될 수밖에 없다.

더불어 日本은 色彩나 材料上의 變化로 繪畫의 特性을 결정지어 나아간 데 반하여, 線의 繪畫라 稱할 수 있는 韓國畫는 韓國的 線美의 歷史構造, 精神內容에 따라 線이 주는 느낌이 차츰 變化해 나갔음을 把握할 수가 있다.

"가령 高句麗 古墳壁畫의 「四神圖」에서 볼 수 있는 線의 指向은, 밖의 世界로 뻗어나가려는 外勢線으로서 王朝의 정복의지를 表象하고 있어 活氣차고 力動的이다. 그러나 統一을 이룩한 新羅王朝의 石窟庵 佛像에 나타난 線條는 내면세계를 향한 內勢線으로서, 안으로 同心圓의 軌跡을 그리면서 思惟의 微笑에 焦點을 맞추는 柔軟하고 寂照한 美感을 喚起하는 것이다.[25]

이와 더불어 高麗 佛畫에 나타난 纖麗한 線의 筆致나 高麗 靑磁의 器形과 文樣에 나타난 流麗한 線의 흐름은 密敎的 快樂과 內世的 往生을 향한 陰影이 깊은 貴族的 纖弱性을 내포하고 있다 할 것이며 반면에 朝鮮時代의 白磁 및 禪畫, 文人畫 等에서 볼 수 있는 線의 활기찬 변화는 現實的 明朗性과 個性美를 간직하고 있다.

또한 彼支配階層의 需用對象이었던 民俗美術(民畫와 장승彫刻 等)에서는 거칠고 투박하면서 即興性이 강한 線의 表現을 볼 수 있어, 익살스럽고 假飾없는 生活心性의 健康함이 線으로 反映되어 있다.

그러나 日本人 美學者 柳宗悅의 把握했던 '哀傷의 美'로 보는 韓國美術의 線에 대한 美感은 日本人으로서의 視覺이라고 생각된다.

柳宗悅은 韓國美術의 特質的인 要素를 線으로 보았는데 "朝鮮의 美術 특히, 그 要素라고 볼 수 있는 線의 아름다움은 실로 그들이 사랑에 굶주린 마음의 象徵이라고 생각한다.

23) 徐世鈺 "東洋畫의 技法과 精神" 「空間」 6月號 (1968) p. 53.
24) 金基珠 "東洋畫의 空間槪念考察 (1)" 「空間」 Vol. 158. 9月號 (1980), p. 117.
25) 元東石 「民族美術의 特質論」. 季刊 〈藝術과 批評〉 여름·(1984), pp. 129~130.

아름답고, 길게길게 끄는 朝鮮의 線은 확실히 戀戀하게 呼訴하는 마음 그것이다. 그들의 怨恨도, 그들의 祈願도, 그들의 要求도, 그들의 눈물도, 그 線을 타고 흐르는 듯이 느껴진다.[26]

그는 윗글을 土臺로 韓·中·日 三國美術을 定義하기를 "中國의 藝術은 意志의 藝術이고 日本의 그것은 情趣의 藝術이다. 그런데 그 사이에 서서 혼자 悲哀의 運命을 져야만 했던 것이 朝鮮의 藝術이다.[27]라고 前提하면서 다음과 같은 見解를 폈던 것이다.

"그러나 이상하게도 東洋의 세 나라에 있어서 세 개의 다른 自然이 代表되고, 세 개의 다른 歷史가 表現되고, 세 개의 다른 藝術의 要素가 示顯되었다.

大陸과 半島와 섬나라와, 하나는 땅이 安定되고, 하나는 땅을 떠나고, 하나는 땅에서 즐긴다. 첫째의 길은 强하고 둘째의 길은 쓸쓸하고, 세째의 길은 즐겁다. 강한 것은 形態를, 쓸쓸한 것은 線을, 즐거운 것은 色彩를 擇하고 있다.[28]

다시 말하면 그는 中國은 大陸이기 때문에 强하고 그래서 形態를 택했고, 韓國은 半島이기 때문에 쓸쓸하고 憐憫 속에 쌓여서 線을 택하고, 日本은 섬 나라이기 때문에 生活을 즐길 수 있어서 色彩를 택했다는 論理이다.

이에 柳宗悅의 說을 反駁한 安輝濬은 "세상에 이런 論理가 日本人 柳宗悅이 아니면 어떻게 나올 수 있는가. 특히 쓸쓸하기 때문에 線을 택했다는 것은 도무지 納得이 가지 않은 일이다. 더구나 線이라는 것은 形態에서 비롯되는 경우가 많다……(中略)…….

그러므로 線의 아름다움이란 繪畫를 제외하고는 形態를 隨伴하는 또는 形態에서 비롯되는 것이다.

이렇게 볼 때에 '線의 美'라는 것도 결국 柳宗悅의 說 그대로라면 形態의 美에 가까운 것이고 따라서 일종의 '强한 美術'이라고 보아야 마땅할 것이다.[29]

그러나 柳宗悅이가 본 구체적인 方法論보다도 그가 韓國美術 전반에 걸쳐 두드러지게 表現된 美術의 特徵을 하나의 線으로 본 것은 卓見이라 생각할 수가 있다.

결과적으로 否定的 見解이든 肯定的 견해이든 極端的으로 韓國美術의 특징을 線의 美術이라는 論은 韓國美術의 特徵中 한 要素에 不過하지, 全般的인 美의 特徵을 代辯한다는 것은 再考해 볼 만한다.

그러나 繪畫技法을 比較함에 있어 韓國畫와 日本畫에서 表現된 線의 느낌은 다르다는 것을 알 수 있다.

이는 材料上에서 오는 차이로 日本畫를 表現함에 있어 붓의 털은 거칠고 딱딱한 것이 많아 線을 表現하는 데 부드러운 맛을 대체적으로 찾아볼 수 없는 要因中 하나라 할 수 있다.

이에 비해 韓國人의 畫筆은 대체적으로 양털이 많이 사용된 붓이라 畫面에서 느끼는 線의 느낌은 부드럽고, 빠르고 柔軟한 맛을 느끼게 한다.

---

26) 柳宗悅「朝鮮의 藝術」朴在姬譯·東亞文化社 (1977). pp. 30~31.
27) 柳宗悅 上揭書 p. 108.
28) 柳宗悅 上揭書 p. 114.
29) 安輝濬「韓國美術의 美意識」, 韓國精神文化研究院(1984), p. 142.

窮極的으로 東洋繪畫의 特色을 擧論할 때 線의 藝術임을 느낄 수 있듯이, 日本畫에서 表現된 線의 技法보다 韓國畫에서 表現된 線이 더욱 東洋繪畫의 原理에 접근되어 있음을 살펴볼 수가 있다.

이러한 現狀은 繪畫뿐만 아니라 兩國의 藝術全盤에 걸쳐 把握할 수 있는 대표적인 技法要素라 할 수 있다.

끝으로 金元龍이 지적한 대로 "美術에 있어서의 美라는 것은 線이나 形態없이 存在하기 어렵고 따라서 그것이 오직 韓國美術에만 나타나는 固有한 特徵으로 보기는 어려운 것이다.[30] 라고 論한 것처럼 部分的인 것을 全體的인 것으로 判斷, 設定하기에는 위험한 일이라 생각된다.

3. 色彩

民族마다 獨特한 色彩感과 그에 따라 相異한 色聯이 存在한다는 것은 "日本人 최고의 嗜好色인 赤色이 유럽인에게는 卑俗한 外見的 抑壓을 聯想시키는 嫌惡色이 된다.[31] 라는 각 民族마다 느끼는 독특한 色彩에 대한 느낌이 다름을 알 수가 있다.

이처럼 각 民族마다 固定化된 習慣色이 繼承됨에 따라 民族마다 固有色들이 繪畫에 嗜好色으로 나타나 繪畫의 特徵을 分析하는 데 많은 영향을 가져 왔음을 把握할 수가 있다.

이에 따라 色彩에 따른 國家간의 固有한 기호색들이 分類되어 있는 여러 學說이 있는데 그중 "「Albert Westey」와 「Faber Birren」의 學說"[32]을 綜合하여 簡略하게 나누어 보면

① 民族說　② 地域說　③ 性別說
④ 年齡說　⑤ 性格說　⑥ 生理學說
⑦ 敎養說　⑧ 所得說

等이 있다.

그러나 民族마다 繪畫에 나타난 色彩 嗜好傾向은, 傳統的으로 繼承되는 先天的 色彩感 等 여러가지 思想的 社會的 背景에 영향을 받은 後天的 要因으로서 형성되는 것임을 繪畫의 색채 기호색을 통해 짐작할 수도 있다.

이처럼 한 時代의 한 民族 한 繪畫의 色彩를 論함에 앞서서 가장 重要한 것은 그 民族의 嗜好色이 아니라 後天的 要因, 即 時代的·社會的·經濟的 背景 等에 대한 複合的인 原因把握이 色彩를 통한 繪畫分析에 중요한 일이라 생각된다.

그러므로 韓·日 繪畫의 色彩表現을 論함에 있어, 앞서 言及한 社會的 背景과 각 民族의 美意識을 간단하나마 念頭에 두고 살펴 나가고자 한다.

대체적으로 韓國人의 기호색은 白色과 淡淸色이라 稱할 수가 있으나 이러한 韓國 固有의 色彩는 陰陽五行 思想에 따라 發生하였으며 거기에 古代 佛敎·儒敎·道敎·禪家思想이 融合되어 發達해 왔다고 볼 수가 있다.

30) 金元龍「韓國美術史」, 汎文社 (1973), p.93.
31) 大智浩「デザインの色彩計劃」, 東京. 美術出版社 (1975), p.10.
32) 野村順一「商品色彩論」, 東京·千倉序房 (1966), pp.142~142參照.

三國時代 및 統一新羅時代 以前의 繪畫를 살펴보건대, 陰陽五行思想과 道敎·佛敎的 要素들이 함께 나타나 있음을 繪畫內容 및 色彩를 통해 엿볼 수 있다.

高裕燮은 佛敎의 極彩色 裝飾의 緣由를 高句麗의 古墳壁畫에서 찾고 있다.

"朱, 赤, 黃, 靑, 黑, 白의 色素를 調合하지 않고 單色으로 사용하였고, 畫面이 全體로 明朗한 중에도 朱赤色이 대부분을 점한 까닭에 幽暗한 속에서 神氣가 흘러 나옴을 느낀다.

그것은 宗敎的 神氣가 아니고 土俗的 神氣다. 埃及의 色이 그러하고 미케네의 色이 그러하다. 아니 全世界를 통하여서의 原始的 神性의 色이다.

이러한 色으로 傳說이 裝飾되었고 漢話가 그려졌고 風俗이 나타났다.[33]고 하였는데 高句麗 古墳壁畫의 色彩도 陰陽五行說에서 由來된 色들과 一致하고 있다.

이로서 宗敎上에 나타난 色彩도 陰陽五行說에 그 基盤을 두었던 것으로 짐작이 간다.

더구나 護國信仰으로서의 佛敎思想이 全 繪畫世界를 掌握했던 高麗時代 繪畫에 있어서나 朝鮮時代 開國理念인 性理學思想과 道敎, 禪家的 思想이 많이 內包된 繪畫 속에서도 色彩表現에 있어 節制된 固有色彩를 살필 수가 있다.

이러한 思想的 울타리 안에서 表現된 繪畫는 特殊한 裝飾畫나 宗敎畫 等을 제외하고는 朝鮮時代를 비롯하여 그 以前에도 色彩使用이 禁制가 많았음을 「朝鮮王朝實錄」을 살펴보면 알 수가 있다.

"「朝鮮王朝實錄」 太祖朝에 보면 太祖 七年七月에

癸酉憲司上言先王衣服之制

尊卑有等正間之色不可紊亂地

我國家上下服用尙未有章願

有令進上服用皆正色凡

男女黃色灰色綃素之衣皆禁斷"[34]

이것은 비록 衣服色에 관한 記錄이나 이로 미루어 보아도 繪畫 역시, 마음대로 色彩를 사용할 수 없었음을 짐작할 수가 있다.

이와 같은 色彩禁制는 비단 太祖朝에만 局限된 것이 아니고 그 以前 그 以後에도 非一非再하였다.

韓國人들이 白色을 즐기고 그로 인하여 韓民族을 白衣民族이라고 하지만 衣料에서 오는 어쩔 수 없는 現狀이었던 것 같다.

韓國民族이 衣服에 白色을 崇尙한 習慣은 대단히 일찍부터 있었던 모양으로 三國志 東夷傳에 扶餘人이 白衣를 즐겨 입었다는 記錄으로도 알 수 있다.

"白色은 역시 北方民族이 일반적으로 崇尙하였던 모양으로, 中央亞細亞 地方에서 發掘한 紀元約 1世紀頃의 遺物에도 우리 것과 같은 衣服에 白色의 것이 있음을 본 일이 있다.

北方民族의 白色은 아마 衣服材料에 原因한 것인 듯하다. 즉 蠶桑에 依한 絹布와 麻布를 衣料

33) 高裕燮「朝鮮美術文化史論叢」서울新聞社出版局 (1949), p.61.

34) 국사편찬위원회「朝鮮王朝實錄」卷1. p.129.

로 사용하였던 까닭으로 자연히 白色의 衣服을 많이 입게 되었을 것이다."[35]라고 推測한 바와 같이 결코 韓國人이 色彩에 대한 感覺은 色에 대한 感情이 부족하거나 愚鈍한 탓이 아니다. 단지 社會的, 政治的, 經濟的인 環境에 의한 節制된 色彩意識을 갖고 있음을 把握해 볼 수 있다.

결국 韓國畫에 있어서 色彩로 인한 特徵附與는 여러 社會的 環境으로 확연히 드러나지는 않으나, 대체적으로 淡淸같은 中間色 等의 隱隱하고 淡淡한 느낌을 주는 色彩가 많이 사용되어 왔음을 많은 傳統繪畫의 色彩를 통해 把握할 수 있다.

그러나 日本畫의 色彩는 밝고, 산뜻하고, 裝飾的이고, 纖細, 鮮明한 感覺的인 色彩를 많이 사용하였으며, 이러한 色彩使用으로 인한 그들 繪畫의 대부분은 가벼우면서도 강열한 느낌을 주고 있으나, 韓國畫의 色彩表現은 활발하게 展開되지 못한 채, 다른 繪畫要素인 構圖나 線 等에 비해 너무 微塵한 方法으로 踏襲되고 있음을 現在에도 느낄 수가 있다.

허나, 韓·日 兩國의 繪畫表現技法에서 나타난 色彩 比較는 高麗朝 佛畫에서 찾아볼 수가 있어 다행한 일이라 생각된다.

高麗朝 佛畫의 色彩表現도 時期別로 약간 다른 樣相을 보이나, 대체적으로 紫色의 隱隱한 雰圍氣 속에 綠色과 赤色을 主調로 白色과 靑色을 調和시켜 金色의 화려한 분위기를 만들고 있어, 日本의 平安時代 後期에 나타나는 唐畫風의 極彩色으로, 日本佛畫史上 格調 높은 時代의 彩色表現 繪畫와 견줄 만한 것이기도 하다.

이러한 韓國畫의 色彩는 佛畫나 裝飾畫 等, 朝鮮末期에 流行한 民畫 같은 특정 부문에 화려함과 밝은 면을 보여주나, 이는 特殊한 繪畫分野이기에 佛畫나 民畫 같은 純粹繪畫가 아닌 그림에서 色彩를 類推한다는 것은 普遍的인 繪畫分析이 아니라 생각된다.

이처럼 色彩에 있어 發展을 보지 못한 韓國에 비해, 日本은 平安時代 後期부터 唐畫風을 벗어나 獨特한 日本畫風의 色彩에 接近하는 맑고 밝은 色彩로 格調높은 繪畫를 創出해내면서 桃山時代에 이르러, 日本畫의 特徵은 色彩에 있음을 보여주는 固有 特性이 나타나기 시작했다.

이런 背景에는 金·銀生産이 急激한 증가와 경제적으로 豊足해진 庶民의 生活意慾, 유럽文化와의 새로운 接觸 等, 繪畫 분야에서 눈부신 발달은 色彩로 나타나 金碧障壁畫에 金銀箔이나 金銀泥를 써서 구름 모양이나 地面을 形容하고 赤, 綠, 靑 等의 華麗한 色彩를 두텁게 발라서 "濃繪"라는 色彩繪畫의 독특한 장르(genre)를 創出해냈다.

이러한 金碧畫를 주로 한 화려하기 이를 데 없는 日本畫에 있어 色彩表現은 뒤를 이은 江戶時代에 黃金期를 이루었다.

그것은 生活의 安定과 더불어 나타난 繪畫의 量産化로 封建社會의 頹廢를 反映한 浮世繪의 色彩로 나타나 日本畫의 特色을 결정짓는 커다란 求心點이 되었다.

이 時期에 發達한 出版事業의 盛況 속에 浮世繪 版畫로 "丹繪, 紅繪, 漆繪에서부터 色으로 찍은 최초의 紅色版畫와 色彩版畫 技法이 점차 발달하여 江戶時代 後期에 이르러 錦繪라는 아름다운 多色版畫가 出現하게 되었다.[36]

35) 金廷鶴 「韓國文化史大系 I」"民族國家史" 高大·民族文化硏究所 (1964), p. 3.

36) 久野健, 辻惟雄, 永井信一 共著, 秦弘燮譯 「日本繪畫使」. 悅話堂. (1978). pp. 20~21參照.

즉 이 時期야말로 日本繪畫는 色彩表現에 있음을 결정짓는 시기라 할 수 있으며 그 전성기를 맞이하여 日本畫에 나타나는 두드러진 특징인 '色의 美術'을 成熟하게 表現해 나갔다.

더구나 日本의 彩色은 日本人들의 美意識에 알맞게 開發되고 발전시켜 나갔다.

같은 赤, 黃, 靑, 綠, 朱黃 等의 색이라도 中國이나 韓國의 그 色과는 顯著하게 차이가 나는 日本的 色彩를 發展시킨 것이다.

그 때문에 밝고 산뜻함에서 오는 강렬함이, 自然에 가까운 隱隱한 中間色을 즐겨 좋아하는 韓國繪畫의 色彩感覺과는 큰 차이를 보여준다.

결과적으로 日本人들은 日本人 特有의 美意識에 잘 附合되는 日本的인 色彩와 顔料를 오랜 期間동안 開發·發展시켜 나가면서 그들 繪畫의 特徵으로 完成시켰던 것이다.

끝으로 兩國 繪畫의 表現技法을 展開해 오면서 日本繪畫의 彩色方法을 살펴 나가는 過程에서 느낄 수 있는 것은, 우리 역시 오랜 繪畫의 歷史를 가져왔으나 佛畫나 民畫의 色彩感覺을 獨特하게 消化發展시켜 나가는 과정에서, 그들처럼 강한 傳統性이 부족했다는 아쉬움이 남는다.

그 理由는 잦은 政變과 地理的으로 隣接한 中國의 影響을 받으면서 積極的으로 우리 것을 만들어 나갔던 時期가 그리 길지 않았음을 繪畫史를 통해 살필 수가 있다.

그러나 日本畫는 地理的으로 섬이라고 하는 獨自性을 形成하는 데 크게 도움을 주는 自然의 惠澤도 있겠으나, 中國의 思想的 영향에 執着하는 傾向이 적었고 또 國內 政變이 일어날 경우에는 前代의 文化的 業績을 破壞하거나 否定하는 일이 없었던 데에도, 그들의 表現方法上의 特性을 維持 發展시켜 나갈 수 있는 原因이 있다 하겠다.

Ⅳ. 結　　論

앞으로 傳統繪畫인 韓國畫를 定立해 나감에 있어 많은 問題들이 惹起될 수가 있겠으나, 現時點에 이르러서는 분명히 轉換點을 마련해야 할 時期라는 것을 自覺하고 있다.

그러나 韓國畫 定立에 있어서 歪曲된 國粹的 性格을 드러내는 企圖가 韓國畫라는 말이 아니다.

世界의 繪畫 潮流에 발 맞추어 나가면서 이 時代에 맞는 斬新한 傳統을 이어나가면서 보다, 創意的인 態度를 바탕으로 새로운 境地를 開拓해 나가는 것만이 韓國畫 定立에 切實히 要求되는 올바른 方法이라 생각된다.

이러한 생각을 土臺로 하여 本 硏究는, 中國의 影響을 늘 받아왔으나 時代가 進展되면서 漸次的으로 固有한 繪畫性格을 浮刻시켜 온 韓國과 日本의 傳統繪畫를 比較하면서, 各 民族이 제 나름의 특유한 意識構造에 의한 主體性을 發見하는 독자적 畫風이 成立되는 時代的 背景과, 그 前時代의 兩國 繪畫史 속에 潛在된 固有의 美意識을 展開하여 보았다.

그에 따라 兩國 繪畫의 독특한 本質은 表現技法에서 差異가 있음을 나름대로 把握하여, 東洋繪畫를 이루는 基本的 繪畫要素인 線, 色彩, 畫面構成으로 設定하여 兩國 繪畫를 分析해 보았다.

그러나 앞서 言及한 바와 같이, 中國의 影響을 서로 강하게 받아왔기에 確固한 兩國의 繪畫特徵을 결정짓기에는 어려움이 따른다고 생각된다.

그러므로 畫面構成을 論함에 있어서는, 각 民族의 特殊한 社會環境과, 畫論을 中心으로 색다른 점을 나름대로 分析해 보았다.

線에 관한 技法 比較에 있어서는 東洋 繪畫의 根本 特徵이 線이라는 繪畫의 要素를 갖고 있지만, 이와는 조금 다른 느낌을 갖고 있는 日本畫의 線을 把握하면서 韓國 美術에 나타난 線의 美意識을 中心으로 模索하였다.

끝으로 色彩技法 比較에 있어서 韓國 繪畫의 色彩技法 發達의 沮害 要因을 살펴보았고, 韓國畫는 물론 中國畫와도 確然히 구분되는 日本畫의 色彩 特徵을 中心으로 그 原因을 究明하여 보았다.

결국 本 論文을 作成하면서 느낄 수 있었던 것은, 韓國畫나 日本畫 역시 作品 素材나 表現技法에 있어 독자적인 方法으로 樣式化하였다 해도 造形的인 位置나 繪畫性은 限界點을 벗어나고 있지 못함을 認識할 수 있었다.

이러한 까닭에 本 硏究를 통해 우선 問題를 提起해 놓고, 持續的으로 漸次 分析·整理해 나감으로써 兩國 繪畫定立은 물론 固有한 繪畫特徵들이 確然히 드러날 것이라고 생각된다.

本 論考를 起點으로 해서 앞으로 硏究코자 하는 方向은 다음과 같은 것이 될 것이다.

1) 韓國畫와 日本畫의 畫風을 定立해 나간 兩國 代表 畫家의 畫風比較
2) 兩國 繪畫에 表現된 獨創的인 繪畫要素
3) 韓國의 民畫와 日本의 浮世繪에 나타난 兩 民族의 色彩意識 等

보다 본격적인 硏究를 통하여 韓國畫 定立은 물론 日本畫를 把握하는 데 새로운 可能性과 方向을 提示해 나가고자 한다.

參 考 文 獻

高裕燮「韓國美術의 散策」. 東西文化社. 1977.

_____「朝鮮美術文化史論叢」. 서울新聞社出版局. 1949.

金基珠 "東洋畫의 空間槪念考察 (1)".「空間」 Vol. 158. 8月號. 1980.

金元龍「韓國美術史」. 汎文社. 1973.

金廷鶴 "民族國家史".「韓國文化史大系」 I 高大. 民族文化硏究所. 1964.

徐世鉉 "東洋畫의 技法과 精神".「空間」 6月號. 1968.

安輝濬 "高麗及び李朝初期における中國畫の流入".「大和文華」. 第62號. 1977.

_____「韓國繪畫史」. 一志社. 1982.

_____ "日本繪畫의 理解".「東洋의 名畫」 6. 日本. 三省出版社. 1985.

_____ "韓國의 繪畫와 美意識".「韓國美術의 美意識」. 韓國精神文化硏究院. 1984.

元東石 "民族美術의 特質論". 季刊「藝術과 批評」 여름號. 1984.

兪弘濬 "藝術의 歷史性. 社會性에 關한 考察"「美學報」. Vol. No.1. 서울大學校出版部. 1971.

李基白「韓國史新論」. 一潮閣. 1975.

李東洲「韓國繪畫小史」. 瑞文堂. 1982.

全俊子 "高句麗古墳壁畫硏究",「釜山女大論文集」. 創刊號. 釜山女子大學. 1972.

崔完秀 "秋史書派考".「澗松文華」. 開館 10周年紀念論集. 韓國民族美術硏究所. 1981.

黃龍渾 "韓半島先史時代岩刻의 製作技術과 形成分類"「考古美術」. 127號. 1975.

國史編纂委員會「朝鮮王朝實錄」 卷1.「三國史記」. 卷38.

久涯健・辻惟雄・永井信一 秦弘燮譯「日本美術史」. 悅話堂, 1978.

金原省吾. 閔丙山譯.「東洋의 마음과 그림」, 새문사. 1978.

柳宗悅. 朴在姬譯「朝鮮의 藝術」. 東西文化社. 1977.

Tnomas Munro. 白琪洙譯「東洋美學」, 悅話堂. 1984.

水尾比呂志「東洋の美學」. 東京. 美術出版社. 1965.

鈴木敬・松原三郎「東洋美術史要說」. 下卷 吉川弘文館.

大智浩「デザインの 色彩計劃」, 東京. 美術出版社. 1975.

野村順一「商品色彩論」. 東京・千倉書房・1966.

何恭上・馮振凱「中國美術史」・臺北・藝術圖書公司. 中華民國・65年

沈子丞編「歷代論畫名著彙編」. 臺北・世界書局・中華民國・63年.

Peter C. Swann「Art of Chiana, Korea, and Japan」 U.S.A Frederick A. Praeger, Inc. 1963.

Eric Newton「European Paninting and Sculpture」 U.S.A. Penguin Books. 1968.

Summary

A Comparative Study on Expression Techniques of "Hankuk-Haw" and "Ilbon-Hwa"

by Chang-bo Yang

In oriental painting history, Korea and Japan had been subjected to the influence of China for a long time. But in the course of two nations' painting development, Korea and Japan have embodied their techniques in their paintings. This study aims to try to find out the distinctive features of "Hankuk-hwa" and "Ilbon-hwa". In this study, understanding th background which steered the styles unique to "Hankuk-hwa" and "Ilbon-hwa" independent of Chinese painting, I analyed the social background expressed by traditional arts. At the same time, I tried not only to theorize the aesthetic sense, but also to find out the creavity of two nations' paintings lying behind their history.

In Chapter Ⅲ, I compared and analyzed the features of expression techniques which had been discovered in paintings dealing with picture decoration, lines and colors. First of all, in picture decoration I understood the decoration and near view-centered expression of "Ilbon-hwa", while I systematized the space-beauty in "Hankuk-hwa" accessible to oriental painting spirts. I not only interpreted "Sam won Bup", a kind of landscape painting peculiar to an oriental painting, which was invented by a Chinese painter of Gwak-hi, but also clarified the distinction between "Hankuk-hwa" and "Ilbon-hwa".

Secondly, I compared the expression techniques of two nations' paintings, through lines forming the keynote of oriental paintings, while I also compared the beauty of natural lines in "Hankuk-hwa" with that of artificaial lines in "Ilbon-hwa". Especially, in the course of studying the aesthetic sense on Korean lines expressed in whole Korean paintings, I presented a new method to show the feature of the Korean painting.

Lastly, in comparison of expression techniques on colors, I studied the sense of colors unique to each nation's painting. At the same time I analyzed both factors to check the development of colors expressed in "Hankuk-hwa" and the sense of colors beginning with the religions, thoughts and circumstances of past time. In the study of the coloring technique in "Ilbon-hwa", I investigated the factors of color-painting development from various angles. and arranged the social background and various techniques of Japanese color-painting.

In the course of arranging my thoeughts in orderly ecnough fashion to make this thesis, I felt that thought the matwrials and expression techniques of "Hankuk-hwa" and "Ilbon-hwa" have been formularized independently, the formative painting value and painting feature of two nations don't exceed the limit of oriental paintings. The proposal and continuous arrangement of problems throught this study would not only reorganize two nations' painting but also distinguish Korean painting feature from Japanese one in the future.

With this study as the standing point, the subjects of future studies are as follows:

1) The formation of styles in "Hankuk-hwa" and "Ilbon-hwa", and the comparison of painting styles by painters representing two nations.
2) The creative painting factors expressed in two nations' painting.
3) The aesthetic sense of two nations expressed in Korean folk-painting and Japanese one, etc.

I should like to propose the new possibility and method to establish and understand "Hankuk-hwa" and "Ilbon-hwa" styles throgh fundamental studies.