

일본근세회화의 다양성

-교토화단의 요괴미인화를 중심으로-

李美林*

目次

1. 들어가며
2. 마루야마 오쿄(1733-1795)의 유명화에 대하여
3. 기발한 상상력의 화가 로세쓰
4. 소가 쇼하쿠의 <미인도>와 <버드나무 아래 귀녀도>
5. 맺는 말

1. 들어가며

일본의 시각문화가 지닌 특성 가운데, 문화유산을 계승하는 방법의 하나로서 ‘형태’ 그 자체의 계승·발전이 자주 거론되곤 한다. 물론 그 전형은 傳統 藝能분야라고 할 수 있지만, 회화분야에서도 예외는 아니다. 단적으로 近世 江戸時代(1603-1867)의 繪畫史만 보더라도 ‘형태’를 새로이 창출해 내는 화가와 이를 계승하는 화가, 그리고 그 ‘형태’의 틀을 깨고 새로운 양식을 만들어 내는 역할을 담당했던 화가들에 의한 역할 분담이 이루어졌다. 일본회화사는 이러한 끊임없는 과정을 통해 ‘형태’가 재생산되었다고 볼 수 있다. 이러한 예는 18세기 후반 교토화단(京都畫壇)¹⁾에서 중심적인 역할을 한 마루야마 시조파(圓山 四條派)의 창시자인 마루야마 오쿄(圓山應鸞)와 그 주변화가, 즉 나가사와 로세쓰(長澤蘆雪)와 소가 쇼하쿠(曾我蕭白) 등의 회화작품에서도 엿볼 수 있다

오쿄는 사생(寫生)이라는 시각에 충실한 현실적 합리주의 인식의 연장선상에서 그리려는 대상을 표현하는 한편, 로세쓰와 쇼하쿠는 그 대상을 극도로 변형시키거나 과장하여

* 성결대학교 전임강사 한일비교미술사/일본회화사

1) 18세기 후반의 교토화단은 다사제제(多土濟濟), 백화능란(百花綾亂)의 시대였다. 마루야마 오쿄(1733-1795), 이토 작쥬(伊藤若中:1716-1783), 요사 부손(與謝蕪村:1716-1783), 이케노 다이가(池大雅:1723-1776), 소가 쇼하쿠(1730-1781), 고순(吳春:1782-1811) 등 개성적인 화가들이 대거 배출되었고, 게다가 기시하(岸派)의 창시자인 간구(岸駒:1756-1838), 하라하(原派)의 창시자 자이쥬(在中:1750-1837)도 이 시기에 활동하였다

개성적으로 표현하였다, 이러한 두 가지 측면에서 볼 때, 일괄적으로 경도화단이라고 해도 이색적인 궤적(軌跡)을 남기게 된 원인이 양측 모두에 내포되어 있다.

본고에서는 경도화단이 제작한 회화 작품 중에서, 특히 미인화의 한 유형으로 나타난 유령화(幽靈圖)²⁾를 중심으로 일본 시각문화 계승방법의 전형적인 일례를 고찰해 보고자 한다. 특히, 마루야마 오쿄의 정공법(正攻法)적인 사생주의 및 장식주의와 맞물리면서 그 위에 기교(奇矯)가 가미된 로세쓰와 쇼하쿠의 탁월한 발상이나 과장등도 아울러 조명해 보고자 한다.

2. 마루야마 오쿄(1733-1795)의 유령화에 대하여

마루야마 시조파의 창시자 마루야마 오쿄는 1733년(享保 18) 5월 1일 농사를 생업으로 하는 마루야마 사사에몬(丸山藤左衛門)의 둘째 아들로 태어났다. 그의 화가로서의 첫 발자국은 쓰루자와 단쿄(鶴澤探鯨-가노파(狩野派))의 한 계파의 제자인 이시다 유테(石田幽汀; 1721-86)에게 입문하여 이루어졌다. 그 후 그는 다른 화가들과 마찬가지로 가노파(狩野派)의 제작 패턴을 습득하는 일에 주력하게 된다 즉 스승인 이시다 유테의 훈본(粉本: 후일 연구나 제작할 때 참고로 하기위해 스케치해 놓은 그림)이나 가노 탄유(狩野探幽; 1602-74), 가노 쓰네노부(狩野常信; 1636-1713) 이후에 제작된 훈본 등을 통해 전통적인 가노파의 화법이나 기법을 충실하게 연마하였다. 오쿄의 화가로서의 두 번째 단계는 중국의 원체화풍(院体畫風-중국궁정 화원에 소속되어있는 화가가 그린 회화) 계열의 작품에 대한 경사(傾斜)를 들 수 있다³⁾.

오쿄를 거론할 경우, 먼저 그의 작품에 나타나는 사실성(事實性)을 문제시 하지 않을 수 없다. 이는 같은 시기의 요미혼 작가(讀本作家)로서 유명한 우에다 아키나리(上田秋成

2) 요괴화와 유령화의 구별에 대해 고마쓰 가즈히코(小松和彦)씨는 요괴를 '이계(異界) 즉 우리들이 생활하는 세계의 저편에서 살고 있는 제사지내지 않는 존재로서 유령을 요괴의 한 유형으로 지적하고 있다(『妖怪學新考-요괴를 통해 살펴본 일본인의 마음』,小學館 1994). 이에 대해 辻惟雄 씨도 1776년(安永 5) 도리아마 세키엔(鳥山石燕(1714-88)이 저술한 『畫圖百鬼夜行』의 구성 항목 중에 「유령」, 「생령」, 「주유령」 등이 포함되어 있기 때문에 고마쓰씨의 견해를 타당하다고 보고 있다(『幽靈畫と妖怪畫-圓朝の幽靈畫コレクションをめぐる』, 『全生庵藏・三遊亭圓朝コレクション幽靈名畫集』,ペリカン社 1995). 본고에서는 요괴의 범주 안에 유령을 포함시키는 두 선학들의 의견을 따랐다. 특히, 근세 미인화 장르 안에서 형성된 《유령》 혹은 《귀비도(鬼美圖)》의 이미지를 중심으로 고찰해 보고자 한다.

3) 중국 원체화풍으로 제작한 작품의 예로서는 오도현(吳道玄)의 백묘(白描) 인물화를 부흥시킨 사대부화가 이룡민(李龍民)의 그림을 오쿄가 제작 당시 참고로 하였음을 보여주는 〈老松猛虎圖〉(右慣李龍民圖畫之筆意 洛陽遼土圓山主水寫之라는 款記가 있음)와 혼포지(本法寺)에 소장되어 있는 錢舜學의 〈鷄頭圖〉, 그리고 呂記의 작품 등이 있으며 그 외에도 수많은 중국화를 끊임없이 모사 연구하였다 이는 應舉라는 그의 이름이 錢選의 字인 舜學에서 따온 것이라고 일컬어지고 있으며, 오쿄의 字중의 하나인 仲選도 錢選과 매우 유사함을 통해서 미루어 짐작할 수 있다.

: 1734-1809)의 『膽大小心録』에 잘 드러난다.

그림은 마루야마가 세상에 나와서 사생이라는 것이 유행하였고 교토의 그림이 모두 한결같았다. 이것은 가노파의 무리가 모두 그림이 서투르기 때문이라고 하는 등등
“繪は、圓山の世に出て、寫生といふことのはやり出て、京中の繪が皆一手になった事じゃ、是は狩野家の衆が皆下手故の事じゃ云云”

이는 당시 화단의 상황을 짐작케 하는 좋은 자료이기도 하다. 오묘 자신도 사물의 사생에 의한 작품 제작을 중시하였다는 사실은 그의 잡기장(雜記帳 『萬誌』)에 기록된 다음과 같은 서술로 짐작된다. 말하자면, 회화가 지닌 힘이란 사물의 외형을 완전히 사생함으로써 그 사물의 내면에 있는 정신이나 마음, 그리고 아름다움마저 보는 이에게 전할 수 있다고 기록하고 있다⁴⁾.

다시 말해 오묘가 이야기 하고자 하는 것은 이전에 그린 그림이나 훈본을 그대로 옮겨 그리는 것이 아니라 실재의 대상을 직접 보고 자신의 사생력으로 사생, 제작해야 한다는 것이다. 이로서 오묘는 무엇보다도 사생을 중시한 화가였음을 알 수 있다. 그러나 오묘가 단지 사생에 의한 외형(外形)의 재현에만 몰두한 것은 아니다. 오묘는 눈으로 볼 수 없는 사물 즉, 상상의 동물인 용(도1)이나 신화 속의 인물(도2) 등까지도 화면에 담아내고 있다.



(图1) 応舉 <雲龍圖>

그것이 가공의 사물일지라도 사람들의 이미지로서 고착된 것이라면, 오묘는 사람들의 마음속에 있는 상(像) 그 자체를 화면에 옮겨내고 있는 것이다. 말하자면 현실에서는 볼 수 없는 것이지만 사람들의 마음속에 담겨있는 이미지를 사생했다고 볼 수 있다. 즉 대상의 ‘생(生)’을 묘사한다는 것은 붓으로 현실의 대상을 바르게 옮기는 ‘사(寫)’만이 아니라 ‘생’ 안에 있는 다양한 요소, 예를 들면 물소리나 바람소리 그리고 꽃내음 등의 요소

4) “物象ヲ寫シ精神ヲ傳フ”와 “眞物ヲ臨寫シテ新圖ヲ編述スルニアラズンバ; 畫圖ト稱スルニ足ンヤ 豪放磊落,氣韻生動ノゴトキハ, 寫形純熟ノ後自然ニ意會スベシ”

까지도 화면 안에 담아낼 수 있다는 의미의 ‘사’를 포함하고 있다. 만약 ‘寫心’이라 할 경우 여기서의 ‘사’가 ‘마음을 기울이다’, 혹은 ‘마음을 다하다’라는 의미를 지니고 있다고 한다면, ‘사생’도 ‘생’이라는 자연을 ‘화면 안에 기울이다, 다하다라는 의미를 내포하고 있다는 해석도 가능하다. 이렇듯 넓은 의미의 ‘사생’을 행하는 태도야말로 오묘가 유령화를 그리게 된 직, 간접적인 계기가 되었던 것이다.

일본회화사에서 유령화를 거론할 경우 곧바로 오묘가 연상될 정도이지만 확실하게 오묘의 낙관이 있는 그림이나 또 그가 직접 그렸다는 현존 유령화는 그다지 많지 않다⁵⁾.



(圖2) 應舉 <鐘馗圖>



(圖3) 應舉 <幽靈
畫>



(圖4) 豊春
<見立返魂香之
圖>

또한 오묘의 유령화에

대한 사료나 문헌도 충분하지 않아 연구에 적지 않은 장애가 되고 있다, 하지만, 19세기 초 안자 이 운엔(安西雲煙 : 1807-1852)이 저술한 『近世名家書畫談』(1844) 중에서 「오묘가 사생의 묘를 터득한 것(應舉 寫生に 妙を得し事)」이라는 항목에 “한 여인이 저녁 무렵에 오묘의 유령화를 보고 기절한 일이 입으로 전해지고 있다”라는 내용이 보이는데, 이는 오묘가 그렸던 유령화의 박진감을 말해주는 중요한 기록이다. 여인이 본 유령화가 구체적으로 어떤 것인지 그 실태를 명확히 파악할 수는 없지만, 구도지(久渡寺) 소장본은 오묘의 <유령화>(도3) 중에서도 대표작이라고 할 수 있다. 이 작품은 ‘반혼향지도(返魂香之圖)<見立返魂香圖>(도4)’라는 이름으로 더 잘 알려져 있다. 화면의 여성은 흐트러진 머리칼을 길게 늘어트린 채 경유자(經帷子)로 몸을 감싸고 있으며, 오른손을 왼쪽 깃 안으로 살며시 넣고

5) 현존하는 오묘의 유령화에 대해서는 久渡寺 소장본이 보관되어 있는 상자 뚜껑에 “返魂香之圖” “丸山主水筆의 유령화는 天下에 3軸 있다”라는 서술로 미루어 보아 久渡寺本은 처음 그린 것에 해당한다고 볼 수 있다. 이외에도 캘리포니아 대학 버클리분교 미술관에 소장되어 있는 유령화와 全生庵 유령화 소장품 중에도 久渡寺의 것과 거의 일치하는 유령화가 포함되어 있다. 이밖에도 1924년에 작성된 『야마다택(山田家)입찰목록』에도 상기의 3軸과 거의 흡사한 구도로 제작된 작관인장이 첨가되어 있는 오묘의 유령화가 포함되어 있다. 이로서 久渡寺本과 유사한 오묘의 유령화는 전부 4軸이 존재한다. 쓰지 노부오(辻惟雄)1995, 『應舉の幽靈-圓山四條派 包含』, 『全生庵藏・三遊亭圓朝コレクション幽靈名畫集』, ぺりかん社, 참조

서 있는 자세를 담묵(淡墨)으로 묘사하고 있다.

경유자를 따라 내려가 보면 유령의 허리 아래에 해당되는 부분이 화면에서는 소실되어있어 마치 공중에 두둥실 떠있는 듯하다. 화면의 여인은 기품 있는 얼굴을 하고 있으며, 눈동자의 아름다움과 차가운 시선(도5)을 통한 허무함의 묘사는 비길 데 없이 뛰어나다. 비록 유령의 얼굴은 혈색을 잃었지만 유령을 보는 두려움보다는 오히려 아름다움을 느끼게 한다. 구도지 소장본을 비롯한 오묘의 유령화(도6)(도7)는 이후에 제작되는 유령화 이미지에 결정적인 영향을 미쳤다고 해도 과언이 아니다. 이 작품에서 주목할 점은 오묘가 유령의 발을 그리지 않았다는 것이다. 근세에 그려진 유령화에서 발 혹은 허리 아래 부분이 없어진 이유에 대해, 오묘가 그린 유령화가 근본이 되었다는 설⁶⁾과 가부키(歌舞伎)에서 유령이 등장할 때 조고(漏斗)라고 하는 앞부분이 오므라든 의상으로 발을 감춘 것에서 비롯되었다는 설이 있다.



(도5)

応學 〈幽靈畫〉部分

그리고 수와 하루오(諏訪春雄) 씨의 주장에 의하면 앞서 소개한 두 가지 설은 무각유령(無脚幽靈 : 다리가 없는 유령)의 관념이 유포된 이후에 성립된 것이며⁷⁾, 오묘가 태어나기 60년 이전인 간분 년도(寛文 : 1661-1673) 조루리본(浄瑠璃本) 삽화에 이미 하반신이 없는 유령이 나타났다고 설명하고 있다. 덧붙여서 무각유령이 발생하게 된 이유에 대해서는 다음과 같이 설명하고 있다. 먼저 사자(死者)는 초월적인 존재로서 구름이나 발을 사용하지 않고도 날 수 있기 때문이며, 다음으로는 망자(亡者)의 발은 지옥에서 귀졸(鬼卒)에 의해 절단되었다는 전통적인 관념이 무각유령이 등장하게 된 직접적인 원인이었다⁸⁾고 지적하고 있다.



(도6)

応學 〈幽靈畫〉



(도7) 応學 〈幽靈畫〉

좀 더 상세히 오묘의 작품을 살펴보면, 실제로 오묘는 자신의 미적 관념에 의해 사생을 하였음을 알 수 있다. 즉 사생에 의해 형태를 보정하고 전체적 조화를 우선순위로 삼는 등 대상의 에센스만을 이상적 양식으로 표현하려 했다.

6) 오묘에 의해 무각유령이 발생에 대한 문헌자료로서는 《松の落葉》에 “오늘날의 유령이라고 하는 것은 발이 없는 것을 지칭함. 그런데 백년 이전에 그려진 원혼에는 모두 다리가 있다. 그런데 이렇듯 다리 없는 유령은 언제부터 생겨나게 되었는가 하면 이는 지극히 최근의 일로서 마루야마에 의해 발생하였다.” 暉峻康隆 1991, 『幽靈』, 桐原書店.

7) 오묘 이전에 그려진 무각 유령도의 대표적인 예로는 1673년(간분-寛文 13) 간행된 고조루리(古浄瑠璃)의 『花山院키사키아라소히』가 있다. 諏訪春雄, 『日本の幽靈』, 岩波新書, 1988, p.168.

8) 諏訪春雄 1988, 『日本の幽靈』, 岩波新書

이와 같은 사실은 그의 사생화첩인 《인물정사물본》, 《인물묘사도법판본》, 《인물묘사도법화첩》 등을 통해서 알 수 있다. 오묘가 유령화를 그린 연유는 『近世名家書畫談』에서 오묘가 죽은 장녀를 보고 유령을 그렸다고 되어 있다.

이와는 별도로 가네코 시즈에(金子靜枝)씨에 의하면 중병에 걸린 오누이를 묘사했다는 것, 오쓰(大津)에 두었던 첩이 죽어 베게머리에 나타난 것을 묘사하였다는 것, 혹은 오랜 지병으로 앓고 있는 아내가 마당에 서 있는 모습을 모기장을 통해서 바라보면서 그렸다는 등 공간에는 여러 설이 전승되고 있다.⁹⁾

이와 유사한 일례로써 중국 청나라 말기의 서예가인 오창석(吳昌碩)의 일화를 들 수 있다. 그의 첫 번째 부인인 장씨가 향리에서 병사한 것을 애통해 하며 「감몽(感夢)」이라는 長詩를 짓고 꿈에 나타난 장씨의 모습을 새겨 <명월전신(明月前身)>(도8)이라는 자신의 화폭 일각에 낙관하였다는 일화¹⁰⁾가 있다.

이와 견줄 만한 오묘의 일화는 아쉽게도 전해지지 않지만, 어쨌든 오묘의 유령화는 그의 중국 미인화(도9)나 선인도(도10)혹은 용 그림과 마찬가지로 한 폭의 감상회화로서의 역할을 충분히 하고 있다. 다시 말해 오묘의 유령화 작품과 그의 사생화 화첩에 있는

유령 모습을 비교해 보면, 그가 단지 사생 그 대로를 화폭에 재현하지 않았다는 것을 알 수 있다. 더불어 그의 유령화는 이상주의자였던 오묘의 표현력에서 비롯되었다고 하겠다.

다음은 현재의 경도화단에 속하며 사생화 파로서 오묘 계보와는 대조적인 위치에 있으며 강렬한 개성을 지닌 로세쓰와 소하쿠의 유령화에 대해서 살펴보고자 한다.



(도8) 吳昌碩篆刻〈明月前身〉



(도9) 應舉〈楊貴妃圖〉



(도10) 應舉〈壽老人圖〉

9) 金子靜枝 1897, 『圓山應舉(名家傳)』, (『少年世界』三一一七).

10) 吳東萬 著 / 足立豊 譯 1974, (『吳昌碩 人と藝術』, 二玄社).

3. 기상(寄想) 화가였던 로세쓰의 유명화

해학이 깃들여 있는 자유분방한 작품을 제작한 나가사와 로세쓰는 에도 중기에 해당하는 1754년 갑진년에 태어나 1799년 기미년 6월 8일 사망한 것으로 전해진다. 호는 로세쓰이고 이름은 어(魚), 자는 빙계(氷計)이다.

로세쓰는 빈곤한 하급무사 집안의 아들로 태어났으나 정해진 무사로서의 운명보다는 그림 그리는 일을 즐겨하여, 화가로서의 길을 걷게 된다. 정확한 시기는 알 수 없으나 오쿄 아트리에에 입문하여 1782년 29세에 이르러 오쿄의 수제자로서 일가를 이루게 되었다. 이는 같은 해에 간행된 『헤이안(平安) 인물지』의 화가 항목을 통해 짐작할 수 있다. 『헤이안 인물지』의 화가항목 첫머리부분에는 오쿄의 이름이 있고, 그 뒤를 이어 자쿠추·부손 등의 순으로 이름이 나열되어 있으며 뒷부분에는 로세쓰의 이름도 적혀 있다.¹¹⁾ 이 기록에 의해 로세쓰는 교토(京都)에 살고 있었고, 주문에 의해 생계를 유지하는 직업 화가였다 는 사실을 알 수 있다.

로세쓰는 창조성이라는 측면에서 뒤에 서술하게 되는 소하쿠, 그리고 자쿠추 등과 비교해 다소 뒤지는 화가로 평가된다. 이 점에 대해서 쓰지 노부오씨는 그는 자신이 오쿄의 아류인 것을 자랑스럽게 생각하지 않았으며 다양한 발상에 집착하여 오쿄의 그늘로부터 벗어나고자 하였음에도 불구하고 스승의 화풍을 너무나도 완벽하게 습득한 기량이 걸림돌이 되었다고 평하였다. 결국 오쿄로부터 벗어나지 못한 듯하며 만년에는 그로테스크(grotesque)한 화풍에 집착하였고 소하쿠라는 천재 뒤에 가려진 존재가 되었다. 그 결과 그는 일등이 될 수 없는 존재로 머물게 되었다고 평가하고 있다.¹²⁾

그러나 로세쓰는 스승인 오쿄가 고심한 끝에 쌓아올린 테크닉 즉, 양화(洋畵)의 음영법을 수묵화의 수법을 가미해 고안해낸 쓰케다테(付立-윤곽선)를 사용하지 않고 먹, 또는 색채면의 바람에 의해 입체감을 표현하는 기법을 스무 살 무렵에 체득하는 등 로세쓰다운 풍미를 더한 새로운 시도를 하게 된다. 33세에 이르러서는 화려한 퍼포먼스의 작화기회가 주어지면서 그의 역량을 발휘하였다. 이 시기의 대표작으로서는 무량사의 <호랑이 그림>를 비롯한 <장미화>, <옹호도>, <군학도>, <가라시유즈(唐子游圖)> 등의 수준 높은 장벽화를 다수 남기고 있다. 이러한 작품들에 나타난 로세쓰의 기술과 표현은 이미

11) 로세쓰의 작화경력을 간단히 살펴보면 1786년(텐메이-天明 6)부터 이듬해에 걸쳐 무량사를 시작으로 서쪽의 성취사, 도미타(富田)의 초당사, 다나베(田辺)의 고산사 등에 수많은 장벽화와 병풍을 오쿄를 대신하여 제작하였다. 그 이후 37세에 경도 궁궐(御所) 개축 때에 오쿄와 함께 궁궐 上御間의 장벽화 제작에 참여하였다. 그 이듬해에는 일길신사에 에마(繪馬) <원승이 그림>를 봉헌하였다. 1793년 무렵에는 약사사에 <산수화>, <암랑군조도>, <송노도> 등의 장벽화를 그렸으며 1794년에는 히로시마에서 <임도팔경도화첩>을 그렸다. 그 다음해인 1795년에는 오쿄와 함께 효고현의 대승사 장벽화 <원승이그림>를 제작하였다. 1797년에는 유명한 에마(繪馬) <아마우바도>를 임도신사에 봉헌하였다.

12) 辻惟雄 1988, 『鳥獸惡戯』, 『寄想の系譜』, ベリカン社, pp. 117~118.

경이로운 수준에 이르고 있음을 알 수 있다. 특히 <장미와 계도 후수마그림>(무량사소장)에 담긴 수닭과 오묘의 <쌍계도>(야스카진자소장)에서 드러난 닭과 비교해 볼 때 태생과 형태의 긴장된 아름다움이나 예리한 눈빛과 부리, 암석에 굳건하게 서 있는 발 등의 박진감 넘치는 묘사는 오히려 오묘의 수준을 뛰어넘는 걸작이라고 할 수 있다.

로세쓰의 이력과 작품(주11 참조)을 보면, 타고난 재능을 지닌 소유자임이 느껴진다. 다만 실제 생활은 그다지 평온무사하지는 못했다. 그 이유 중의 하나로 로세쓰는 아들을 하나 두고 있었는데 어려서 죽었다고 전해진다.

그러한 연유에서인지 로세쓰의 유명한 회액(繪額) <아마우바도(山姥圖)>¹³⁾는 그의 모든 작품 가운데 가장 극적인 긴장감을 지닌 것으로 평가된다. 또한 노추(老醜)의 무시무시함과 그로테스크함을 정공법으로 그려낸 전례를 찾아보기 힘든 작품으로 잘 알려져 있다.



(圖11) 歌麿
〈山姥と 金太郎〉



(도12) 芦雪
〈山姥圖〉

본래 <아마우바도>는 에도 미인화장르에서 유녀(遊女)와 함께 자주 등장하는 모티브로서 긴타로(金太郎)를 기르는 장면이 미인화의 한 화제로 그려지고 있다. <아마우바도>를 제재로 한 대표적인 화가로서는 기타가와 우타마로(喜多川歌麿)를 들 수 있다. 현재 50점정도 남아 있는 기타가와 우타마로가 제작한 <아마우바와 긴타로>(도11)와 로세쓰의 유명한 회액 <아마우바도>(도12)를 비교해 보면 로세쓰의 추한 '우바'(老婆)의 표현은 상당히 이색적이다¹⁴⁾.

잘 알려진 로세쓰의 <아마우바도>는 현재 1789-1801년에 제작한 遠山기념관 소장 <아마우바도>(도13)와 1797년에 히로시마의 이

13) 日本 근세의 유령이나 요괴 중에는 종종 양자의 성질을 겸비하고 있어 구별하기 어려운 것도 있다. 예로서 18세기 말경에 그려진 유명한 도리아마 세키엔(1712-1788)의 《畫圖百鬼夜行》을 살펴보면 목령(木靈), 아마우바, 고녀(高女), 수목(手目), 설녀(雪女), 가고세귀(かこせ鬼), 하시회메(橋姫), 뉴나이수즈메(入内雀), 다이가부로(大かぶろ) 등이 있는데, 이들은 유령 혹은 요괴 그 어느 쪽이라고도 구별할 수 없는 것이다. 高田衛 監修 1992, 『鳥山石燕 畫圖百鬼夜行』, 國書刊行會 참조.

14) 일본의 시각문화에서 여성의 형상은 여성미의 구현자로서의 유녀와 이와는 반대적 성격이 부여된 가정의 처로 분열되어 있다. 더욱이 미의 여신은 근세 이후 다수 제작된 미인도에 나타난 미녀의 모습을 빌어 나타났으며, 현실의 유녀는 불특정 다수의 남성을 상대해야하기 때문에 아이를 잉태할 수 없는 계층이다(뒤에 서술하게 되는 로세쓰의 나라현립미술관 소장 <미인도>참조), 한편 이와는 반대로 아이를 잉태한 여성은 어머니가 됨으로서 여성미의 이상과는 동 떨어진 살림에 찌든 분위기를 띄게 되었다. 기타가와 우타마로의 <아마우바와 긴타로>는 로세쓰가 제작한 <아마우바도>와는 달리 아름다운 어머니의 이미지와 영원한 여성미를 추구하려한 여성의 욕구 등 이중적 이미지가 잘 반영된 미인화의 유형이라 할 수 있다. 이에 대해서는 추후에 논하고자한다.

쓰쿠시마(巖島)神社에 봉헌한 <아마우바도> 등 두 작품이 있다. 로세쓰의 <아마우바>에 대해서 나쓰메 소세키(夏目漱石 : 1867-1916)는 『쿠사마쿠라(草枕)』에서

화가로서 내 머릿속에 존재하는 늙은 여자의 얼굴은 다카사고에 나오는 노인과 로세쓰의 그림에서 본 아마우바뿐이다. 로세쓰의 그림을 보았을 때 이상적인 늙은 여인은 가히 처참한 형상을 하고 있다고 느꼈다. 단풍 속, 추운 달빛 아래에 있어야 할 것이라고 생각했다. 畫家として余が頭のなかに存在する婆さんの顔は高砂の老と、蘆雪のかいた山老のみである。蘆雪の圖をみたとき理想の婆さんはもの凄いのだと感じた。紅葉のなか、寒い月の下に置くべきものと考えた。

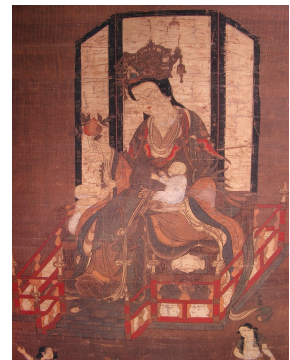
라 서술하고 있다¹⁵⁾. 문맥으로 미루어, 그가 오사카에서 객사하기 2년 전인 1797년에 제작한 원산기념관 소장 <아마우바도>에 해당하는 것으로 판단된다.

아마우바는 깊은 산에 산다고 전해지는 상상 속의 귀녀(鬼女)로서 이 전설을 바탕으로 한 요요쿠(謡曲) 『아마우바』가 있으며, 여기서 아이디어를 얻은 지카마쓰몬자에몬(近松門左衛門)의 조루리 『여구(女區) 아마우바』가 잘 알려져 있다. 요요쿠에서는 남자어린이는 등장하지 않지만 조루리에서는 팔중동(八重桐)이라는 여성(山姥)이 아시가라산(足柄山)으로 들어가서 죽은 남편의 유복자인 괴상한 어린이(怪童丸-金太郎)를 키운다는 스토리로 구성되어 있다. 이러한 장면이 유녀와 함께 모자상의 한 화제로서 에도시대 미녀도에 등장하게 된다. 귀녀가 남이를 동반한 또 다른 모자상(母子像)으로 유명한 것은 불교의 가리제모(訶梨諸母)(도14)가 있다.



(图13) 芦雪 <山姥図>

가리제모는 본디 옥사성(王舍城) 야차신(夜叉神)의 딸로서, 잔혹하게도 타인의 어린이를 빼앗아 잡아먹는 귀자모신(鬼子母神)이었다. 그러나 자신이 가장 사랑하는 막내가 불타(佛陀)에 의해 살해당하게 되는 상황에 처하게 됨으로서 비로소 어린 생명의 소중함을 깨닫게 된다. 그 후 그녀는 자신이 지은 죄를 뉘우치고 불법의 수호신으로서 어린이를 수호하게 되었다고 한다. 이로 인해 가리제모는 길상과실(석류)을 오른손에 든 천녀형상으로, 혹은 이와는 대조적인 분노의 귀형으로 그려지고 있다. 아마우바도 가리제모와 마찬가지로 다산의 상징인 동시에 사람을 잡아먹는 무서운 존



(图14) <訶梨諸母図>

15) 夏目漱石 1956, 『草枕』(『夏目漱石全集 第4巻』, 巖波書店).

재¹⁶⁾이다. 그 때문인지 로세쓰가 그린 이쓰쿠시마 신사 소장의 <아마우바도>는 어려서 죽었다고 전해지고 있는 그의 아들의 잔영이 느껴지는 현실감이 풍기는 작품이다. 만년의 로세쓰의 작품은 이전에 볼 수 없었던 그로테스크한 요소를 나타내지만, 로세쓰의 작품을 개괄해서 말하면 경묘(輕妙)하고 밝다.

이러한 특징은 특히 <코끼리와 소그림>, <호도>, <군작도>, <유령·해골강아지·흰여우>(도 15) 등과 같은 인상 깊은 작품들을 통해서도 엿볼 수 있다. 그 중 후지타미술관

소장 <유령·해골강아지·흰여우(幽靈·髑髏仔犬圖·白臧圖)>는 스승의 기법을 충실히 계승하고 있으면서도 자신의 개성을 제시하고 있는 좋은



(圖15) 応舉 <幽靈·髑髏仔犬圖·白臧圖>

작품이다. 특히 <유령·해골강아지·흰여우> 그림은 세 폭 모두 화면의 틀이 묘표장(描表裝)으로 되어 있는 점이 특징이다. 한 가운데에는 여성 유령을, 왼쪽 폭에는 백장(白臧)으로 둔갑한 여우, 그리고 오른쪽 폭에는 해골과 강아지가 각각 배치되어 있다¹⁷⁾. 로세쓰의 유령은 오묘가 그린 나라현립미술관 소장 <유령화>보다는 산뜻하고 요염한 느낌을 주는 미녀로 묘사돼 있지만 오른손을 왼쪽 깃 안으로 살며시 넣고 서 있는 포즈도 오묘 풍을 따르고 있다.

또한 오묘의 온화한 유령도에 비해, 유령이라는 존재가 지하세계에서 현세로 출몰하는 성격상, 묘표장과 의 연결은 흥미를 자아내게 한다. 말하자면 실제 표구의 틀처럼 그려진 묘표장의 하부와 가운데 폭의 유령 하반신이 소실된 듯이 묘사되어있다.

그리고 유령의 신체를 묘표장의 부분보다 더 아랫부분에 묘사함으로써 유령이 화폭에 실존하고 마치 화폭 안에서 밖으로 서서히 나타나고 있는 듯 한 느낌을 준다¹⁸⁾. 왼쪽 폭의 <백장주>는 여우 뒤를 묘표장으로 표현한 화면의 틀이 그려져 있어 이미 여우로 둔갑하여 화면에서 이탈하여 화면 앞에 서 있는 상태로 감상하게 한다. 오른쪽 폭의 <해골과 강아지>는 해골의 위치가 그림의 표면에 밀착되어 있는 듯 보여 공간의 조합성은 결

16) 吉田敦彦 1987, 『繩文の神話』 青土社

17) 이 작품 중의 백장(白臧)은 교겐(狂言) <쓰리기츠네(釣狐)>의 등장인물로서 사냥꾼의 살생을 멈추기 위해 사냥꾼의 백부로 둔갑한 여우이다. 교겐에서 주제를 얻은 것으로서 원래 백장주를 물어 죽이고 둔갑한 여우가 50년 뒤에 仔犬에게 살해되게 되어 있는 것으로서 본 작품의 해골(髑髏)과 강아지(仔犬)의 편성은 이를 뒷받침하고 있다

18) 江戸時代 중기 이후 많이 그려진 描表裝(例-鈴木春信)과 浮世繪 판화에 나타난 洋風의 額縁風 표현(例-安藤廣重)은 거의 동시기에 나타난 江戸期 화가들의 레토릭이라는 점은 매우 흥미롭다.

여되어 있으나, 강아지는 그려진 화면의 틀을 뛰쳐나와 앉아 있는 듯하다.

일시적이지만 로세쓰의 유령화는 2차원의 화면에 3차원의 것, 즉 유령이 나올 듯이 보이도록 고안한 레토릭(rhetoric)의 산물로서 박진감을 안겨준다.

이러한 로세쓰의 화면 레토릭을 통해 감상자를 놀라게 한 연출방식은 덴메이(天明 : 1781-1789) · 간세이(寛政1789-1801) 기간 동안 경도시민의 침체에 반발하는 예민한 미의식의 발로였다. 이와 더불어 일본 회화의 전통을 재현한 것임과 동시에 전통의 낡은 때를 벗기고 막후말기의 퇴폐적인 화풍으로의 도입을 예비하고 있다는 점은 간과해서는 안 될 것이다.

한 가지 로세쓰가 제작한 유령화 중 눈길을 끄는 작품으로서 프라이어스· 컬렉션소장(도16)유령화를 들 수 있다.

이 그림은 그의 후지타 미술관 것과 나라현립 미술관의 두 유령과는 달리 바람에 흐트러진 머리카락을 오른손으로 감싸고(혹은 잡고) 있는 포즈를 취하고 있어 흥미롭다¹⁹⁾. 이와 유사한 포즈를 취하고 있는 대표적인 작품으로서는 소가 소하쿠의 <유하귀녀도(柳下鬼女圖)>(동경예술대학 소장)병풍을 들 수 있다.



(图16) 芦雪 <幽靈圖>

다음은 로세쓰의 유령화와 소가 소하쿠의 <유하귀녀도>에서 여인이 머리카락을 움켜쥐고 있는 포즈가 일본 근세회화사에서 어떠한 시각기호(視覺記號)로 작용하고 있는가에 대해 살펴보려고 한다.

4. 소가 소하쿠의 <미인도>와 <버드나무 아래 귀녀도>에 대해서

소가 소하쿠(1730-1781)는 특이한 묘사가 돋보이는 화가로서 인물을 그릴 때 발가락에서 시작하여 머리에서 완결하는 속묘(速描) 퍼포먼스를 자만했다고 한다.

그러한 연유에서인지 그가 34, 5歲 무렵에 제작한 나라현립미술관 소장 <미인도>(도 17)는 유난히 발가락이 긴 미인이 그려져 있다. 이 미인도에는 숙달된 마루야마 오코나 나가사와 로세쓰 등 동시대의 화가가 그린 유형적이고 아름다운 미인을 그려내고자 한

19) 화면의 오른쪽 상단에 “凄風送響步珊珊 土里玉黄泉定幾年 自柔清手堪畫雨 丹青誰青貌頑頰 山陽外史題”(<頼襄> <子成> 白文連印, <行雲流水> 朱文橢圓印) 라는 頼山陽(1780-1832)의 讚이 쓰여 있다.

의도는 없는 듯하다.

당시의 화전서(畫轉書) 『가조요략쿠(畫乘要略)』의 저자인 시라이 카요(白井華陽은 소하쿠의 미인도에 대해 (구체적으로는 <미인탄금도>) “奇怪”라는 호의적인 비평²⁰⁾을 하고 있으며, 후지오카 사쿠타로의 『근대회화사』에는 “극히 기괴, 처창(悽愴)한 그림”을 그리는 화가로 평가²¹⁾하고 있다. 기괴 취향을 띤 그의 회화성은 오히려 여성을 그릴 때 더욱 잘 드러나고 있다.



(圖17) 蕭白 <美人圖>

에도시대의 미인풍속화(美人風俗畫)의 한 유형에 속하는 본 작품에 대해 쓰지 노부오씨는, 狂氣어린 미녀의 서 있는 자태를 표현한 소하쿠의 특이한 감각이 돋보이고, 막부말기 퇴폐미인 유형을 경도에서 반세기 이전에 미리 준비하고 있었음을 말해주고 있는 작품이다. 아울러 우키요에 미인화사(美人畫史)에서 빼놓을 수 없는 걸작이라고 평하고 있다²²⁾. 또한 소하쿠가 그린 <미인도>는 에도시대에 보편적으로 인식되었던 여성의 질투라는 특이한 이미지가 표현되어 있어 주목되는 작품이다.

그렇다면 소하쿠의 미인도에 여성의 질투가 어떻게 표현되고, 또 어떻게 형상화시켰는가, 그리고 이와 더불어 화면에 표상화 된 변화라는 점에 초점을 맞추어 살펴보고자 한다.

본 미인도는 좀 색다른 의상을 걸친 팔등신 체형을 한 여인이 몰골법(沒骨法)으로 부드럽게 표현된 풀발에 맨발로 서 있다. 얼굴이나 손발 등 미인의 몸이나 윤곽을 보통 인물화에서는 사용하지 않는 불화(佛畫) 기법인 주색(朱色)으로 그리고 있어, 마치 슬픔으로 쓰러질 듯 여린 인상을 풍기는 요인으로 작용하고 있다.

미인의 앞머리는 흐트러져 있고 ‘가쓰야마마게’(勝山鬘)로 땀아 올린머리에는 대모갑(玳瑁甲-열대지방에 사는 바다거북의 등껍질)으로 만든 빗으로 장식하고 있다. 양 손은 기모노(着物) 주머니에 넣은 채 볼륨있는 도톰한 입술에는 갈기갈기 찢겨진 편지 끝을 물고 (혹은 빨고) 있는 듯이 보인다. 갈기갈기 찢겨진 편지는 연인과의 관계가 파탄에 이르렀음을 암시한다. 이는 찢어진 편지의 ‘기리(切り)-끊어짐’)와 남녀의 육체관계에서의 ‘기리(契)-인연을 맺음’)를 겹쳐서 나타낸 기교로, 『하이카이류센슈』(俳諧類船集)에 보면 ‘戀文의 연상어(付合語)는 ‘기리(契)’이다²³⁾.

20) “梅泉曰 余嘗觀其美人彈琴圖 面貌如鬼 余嘆曰 近世畫工之寫美人 務求新艷 強極妖冶之態 曾我氏 獨爲是奇怪 可謂有毒力 嗟乎 今近世之畫工(이하 생략).” 白井華陽, 『畫乘要略』, 天保2年 刊行

21) 卓越한 畫技를 소유한 화가로서 그 時代錯誤의인 畫風은 세상과 융해되지 않았고, 그 때문에 그의 多血多恨한 성질이 더더욱 枉屈하여 극히 怪醜, 悽愴한 그림을 그리게 되었다 藤岡作太郎1904, 『近代繪畫史』.

22) 辻惟雄 1988, 「狂氣 里의 仙人들-曾我蕭白」(『寄想의 系譜』1988, べりかん社) p. 95. 참조

연애편지는 뿔뿔이 흐트러져 완전히 잘린 상태가 아닌 아직 부분적이거나 연결되어 있다. 이는 포기할 수 없는 깊은 사랑과 분노 그리고 이 여인에게는 아직 미련이 남아 있음을 형상화하고 있다. 戀文의 존재와 무엇인가를 입에 물고 있는 행동은 ‘분노’와 ‘질투’ 그리고 ‘애절함’을 상징하는 행위이다. 여인이 러브레터의 끝부분을 물고 있는 행동은 상대방의 변화에 대한 ‘분노와 질투’ 그리고 ‘애절함’ 이 세 가지가 미묘하게 혼재되어 있는 것으로 보인다.

이러한 회화 상의 한 예로서 에도 후기에 제작된 우키요에 판화 중 러브레터로 인한 분노를 표현한 그림을 상당수 찾아볼 수 있다. 그 중에서 에도후기 우키요에 화가 기타가와 우타마로의 오쿠비에(大首繪)²⁴⁾ 시리즈 중 1792-1793년 무렵에 제작된 《부녀인상십품(婦女人相十品)》은 단지 미인을 묘사한 작품이 아니라, 연애 감정을 품고 있는 여인의 행동을 다양하게 표현하고 있다. 즉 사랑의 변주곡을 선과 색채로 표현한 것으로, 우타마로의 <온나에(女繪)>가 지향하는 목표가 명료하게 드러난다. 그 중 <글을 읽고 있는 여인(文讀む女)>(도18)에는 자신 혹은 남편과 내연 관계에 있는 연인으로부터 받은 편지를 진지하게 읽고(혹은 응시하고) 있는 여인이 그려져 있다. 소매 끝에 드러난 붉은색 속치마의 떨림과 편지를 움켜쥐고 있는 양 손의 방향 등으로 미루어 볼 때, 여인은 분노의 정점에 있음을 짐작할 수 있다. 이어서 1794년에 제작된 《도지젠세이니가오조로에(當世全盛似顔選)》 시리즈는 에도의 유곽(遊廓)인 요시하라(吉原)의 저명한 유녀(遊女)를 한 장에 한 명씩 그린 것으로, 그 중 <효코야우치하나즈마(兵庫屋内花妻)>(도19)는 편지의 내용에 대한 분노의 표현으로서 편지를 비틀어 찢듯 꾸기고 있는 遊女の 모습이 그려져 있다.

여인이 표출한 분노는 자신의 연인에게 연애편지를 보낸 젊은 여인을 향하고 있는 것으로서 질투의 감정도 포함되



(图18) 歌麿 <文讀む女>



(图19) 歌麿 <兵庫屋内花妻>

23) 林進 2000, 『日本近世繪畫の圖像學-趣向과 深意』, (株)八木書店.

24) 우키요에에서 인물의 상반신을 그린 화면 형식으로 무대 위의 배우(役者)의 표정을 근접한 상태에서 보고자 하는 관객의 요구에 부응한 화면 형식의 하나이다. 시라쿠(寫樂)의 기리수리(雲母摺)의 작품을 정점으로 그 외의 우키요에 화가들의 작품이 다수 있다. 야쿠사에(役者繪) 오쿠비에를 미인화에 응용한 대표적인 우키요에시로서는 기타가와 우타마로가 유명하고 그의 《가센고이노부(歌選戀之部)》는 오쿠비에 중 걸작으로 손꼽힌다.

어 있다.

질투의 표상(表象)으로는 교호(享保 : 1716-1736) 무렵에 활약한 우키요에 화가 마쓰노 신신(松野親信)이 그린 육필화(肉筆畵:인쇄나 복제가 아닌 붓으로 직접 그린 그림) <엔다이미인도(綠台美人圖)>를 꼽을 수 있다. 冴마루(綠台)에 걸터앉은 여인은 소하쿠의 미인도와 마찬가지로 연애편지의 끝부분을 입에 물고 의미심장하게 미소 짓고 있다. 이러한 자태의 미인도는 소도쿠(正徳 ; 1711-1716)기에서 교호(1716-1736)기에 걸친 초기 가이게쓰도(懷月堂)의 화가들, 예를 들면 가이게쓰도 안치(懷月堂安知) 등에 의해 활발히 그려졌다. 이는 연인을 생각하는 자세로서 가벼운 질투심을 엿볼 수 있다.

질투의 형태로 주목할 만한 에도시대 자료로 소하쿠와 서로 상통하는 부분이 많은 화가²⁵⁾ 가쓰시카 호쿠사이(葛飾北齋 : 1760-1849)의 《에혼하아버키(畫本早引)》가 있다. 《에혼하아버키》의 전편(前篇)은 1817년에, 후편은 1819년에 출판된 인물화로, 정해진 순서(いろは順)로 각 장면을 펼쳐볼 수 있도록 일괄해서 편집되어 있다 《에혼하아버키》에 그려진 인물의 형태를 간단히 선으로 묘사하면서 총 1349개의 인물상이 수록되어 있다

그 중 전편에 ‘린키(リンキ、格氣)’라는 항목이 있고 캡션 오른쪽에는 머리에 비녀(簪)를 꽂은 여인의 쓰러질 듯 앉아 있는 모습이 그려져 있다(도20). 연애편지의 한 부분은 허리 부근에 그리고 찢어진 나머지 부분은 오른쪽 아래 부분에 놓여져 있다²⁶⁾. 비록 이목구비는 생략되었지만 나이는 부인으로 보이는 한 여인의 망연자실한 자세는 정신이 나갈 정도의 슬픔을 형상화하고 있다. 둘로 동강난 편지는 연인과의 계약관계가 끝났음을 암시한다.



(圖20) 北齋 <繪本早引・前編>

질투의 그림으로 에도시대의 것과 비교할 만한 좋은 예는 헤이안왕조의 《겐지모노가타리에마키(源氏物語繪卷)》의 <유기리(夕霧)>의 장면을 들 수 있다. <유기리>에는 남편인 겐지(源氏)가 그의 연인인 오치바미야(落葉宮)의 어머니 一條御息所로부터 온 편지를 응시하고 있는 장면이 그려져 있다.

그 뒤에는 겐지의 현모양처인 구모이노가리(雲井雁)가 이 편지가 남편의 젊고 아름다

25) 취급하는 화제를 보면 소하쿠는 보수적이고 호쿠사이는 동 시대적이라는 상이성은 있지만, 광물질(鑛物質)이라고 할 정도로 건조하고 비정한 상상력, 귀신일지라도 깜작 놀랄 만한 표현력, 기괴한 표현에 대한 집착 등 개성이 강한 비속함과 그 배후에 있는 민중적 지지 등 이러한 점 등이 공통점이라고 할 수 있다. 辻惟雄 1988, 『狂氣 里的 仙人들-曾我蕭白』(『寄想의 系譜』, 페리칸社)

26) 에도시대 1676(엔호-延寶 4)년에 『하이카이루센슈(俳諧類船集)』 전권 황형본에는 <질투>, <린기(格氣)>, <질(嫉)> 등의 세 가지 색인이 있으며, <질투>의 부합어로서는 “늙은 부인(老女 房), 하시희메(橋姫), 우시도키마이리(丑時參り). 귀선을 기원함(歸船を祈る). 아오이노우에(あふひの上)” 등 다섯 가지를 들고 있다. 제일 첫머리에 ‘老女 房’을 둔 것으로 보아 에도시대 호쿠사이의 《에혼하아버키》의 여인과 《호색훈몽도회好色訓蒙圖集》의 <린기(格氣)>, <질투> 등에 나타난 여인은 늙은 부인에 해당한다고 보고 있다. 林進 2000, 『日本近世繪畫の圖像學-趣向と深意』(株)八木書店



(圖21) 〈源氏物語繪卷〉

운 연인인 오치바미야로부터 온 것이라 여기고 견잡을 수 없는 질투의 감정을 일으켜 겐지의 뒤편에서 편지를 빼앗으려고 서있는 장면이 그려져 있다(도21). 비록 구모이노가리는, 얼굴은 히키메가기하나(引目鉤鼻 ; 헤이안시대 온나에(女繪)의 독특한 얼굴표현기법)로 표현되어 있지만, 《겐지모노가타리에마키》의 등장인물 중 질투라는 자신의 감정을 확고하게 드러낸 여성이다. 이 장면에서 구모이노가리는 옆머리(額髮)를 가볍게 잡고

있는 모습으로 묘사되어 있는 점에 대해서 林進 씨는 ‘머리를 잡는 행위는 질투로 머리가 거꾸로 서는 것을 암시하며, 이와 동시에 질투의 감정을 자제하려는 마음을 암시하고 있다고 설명하였다²⁷⁾.

두 번째로 쇼하쿠가 그린 미인도에 표현되어 있는 사물의 변화(變身)에 대해서 살펴보고자 한다. 우선 여인이 걸친 빨간 겘옷(長襦半)의 깃의 무늬는 붉게 물든 단풍잎으로서 ‘가을’을 상징하고 있다. 또한 고소데(小袖 ; 근세 이후 기모노의 모체가 된 것으로 원래는 큰소매(大袖) 안에 입는 기모노였음)는 선명한 청색바탕에 소상팔경 瀟湘八景 과 같은 풍경을 수목화기법으로 그리고 있고, 옷자락 부분에는 버드나무와 갈대가 그려져 있어 가을 풍경을 표현하고 있다. 이와는 대조적인 것에 봄을 상징하는 매화가 그려진 파란색 고소데를 걸친 나오노부(治信;경도에서 1750경 활동한 화가)가 그린 <글을 읽고 있는 미인도(文見る美人圖)>(도22)가 있다.



(圖22) 治信 〈文見る美人圖〉

본 작품과 거의 비슷한 구도로 그려진 여인은 편지를 읽은 후 골똥히 생각에 잠긴 모습으로 묘사돼 있다. 나오노부의 여인은 단정치 못한 모습으로 등장하지만, 편지는 본래의 형태를 갖추고 있다.

나오노부가 묘사한 ‘봄’의 여인과 쇼하쿠의 그린 ‘가을’의 여인, 즉 계절 추이는 여인의 모습에도 상당한 변화를 가져왔다 ‘가을(秋 :あき)이 지닌 이미지는 남녀사이가 소원하게 된 것, 즉 ‘싫증나다’란 단어 인 ‘아키(飽き)’를 연상시킨다. 계절인 가을의(아키:秋)와 감정의 아키(飽き)가 중첩된 것은 당시 사람들의 공통된 이해였다. 덧붙여서 무로마치(室町時代)의 귀족으로 뛰어난 문학자인 이치조 가네요시(一條兼良 : 1402-1481)가 지은 렌가(連歌) 작법서인 『연주합벽집(連珠合璧集)』는 주목할 필요가 있다.

이 책은 렌가의 <연상어(寄合)>, 즉 전구(前句)의 시어나 사물(事物)과 관련 있는 단

27) 林進 2000, 『日本近世繪畫の圖像學-趣向と深意』, (株)八木書店

어를 모은 것으로서 지금으로 말하자면 연상어 사전(連想語辭典)이나 이미지 사전이라고 할 수 있다.

이 『連珠合璧集』 안에 ‘여(女)’의 연상어로서 ‘드러내지 않는 노래(つよからぬ歌)’, ‘청(靑) ‘시기하다(ねたむ)’, ‘여랑화(女郎花)’, ‘그림에 담다(畵にかける)’, ‘차바퀴(車)’, ‘다섯 가지 금기(五のさはり)’, ‘삼중지도(三にしたかふ)’, ‘용(たつ)’ 등 아홉 개를 열거하고 있다. 이러한 이미지로 렌가를 지으면 무난하다는 것이다.

다시 소하쿠가 그린 <미인도>를 살펴보면, 허리띠(帶)는 녹색바탕에 황색으로 탁수에 사는 ‘우룡(雨龍)’ 문양을 나타내고 있다. 이 우룡은 다른 용과는 달리 뿔이 없고 꼬리가 가늘고 길며 지렁이(蛭)의 형태와 비슷하다. 물속에서 5천년 살면 교룡이 되어 용 회오리(龍卷)를 일으키면서 하늘로 승천한다고 하는 수령(水靈)으로서 우룡은 변화(=變身)하는 생물이다.

그런데 이 ‘오비’(허리띠)를 맨 여인의 허리부분이 이상하리 만큼 부풀어 있음에 대해 요시무라 타다시 (吉村貞司) 씨는 이 여인은 현재 임신한 상태에 있다고 해석하고 있다²⁸⁾.

여인의 이러한 신체적 변화는 상대 남성으로부터 버림받는 원인이 되었다고 보고 있다. 또한 이로 인해 화면의 여인의 눈은 초점을 잃었고 시선은 외부의 그 어떤 것보다도 내면에서 일어나고 있는 광기의 근원만을 응시하고 있는 듯이 묘사되어 있다.

기모노(着物)의 옷자락을 늘어뜨리고 발밑에 감겨있는 빨간 속옷은 상당히 요염함을 느끼게 한다. 빨간 속옷의 안감 문양은 물결과 날개를 펼친 참새, 혹은 새끼를 밴 참새(도23)가 그려져 있다. 이것은 하



(图23) 蕭白 <美人圖> 部分

이카의 계절(季題) ‘참새(雀)가 바다로 들어가 대합(蛤)이 됨’을 나타낸 것으로서 오비의 우룡과 마찬가지로 변화(변신)를 나타낸다. 『하이카이류센슈(俳諧類船集)』에서는 참새(雀)의 연상어로서 ‘대합(蛤)’을 들고 있다. 이는 중국의 道敎書인 『포박자』권2 「논선」의 ‘계추지월(季秋之月)’ 즉, 가을의 끝 달인 9월에 참새가 대합으로 변화 雀之爲蛤 雉之爲蜃 한다는 기록에 의거하고 있다. 《국어》 《진어(晋語)》에 ‘참새가 바다에 들어가면 조개가 되고 꿩이 회수에 들어가서 대합이 된다’ 는 기록이 있으며, 변화와 아울러 움추려 감추는 것을 뜻한다. 여인이 처해진 여러 상황을 대변하는 모티브인 듯하다. 원전은 『예기』의 「월령」을 근거로 하고 있다²⁹⁾.

그런데 소하쿠가 그린 미인도 가운데 수묵화로 제작된 동경예술대학 소장의 <버드나무 아래귀녀(柳下鬼女圖) 병풍>(2곡1쌍, 도24)이 있다. 문자 그대로 요괴도로서 섬세하고 숙달

28) 吉村貞司1972, 「生ける 幽鬼/曾我蕭白」, (『藝術新潮』 第260 號).

29) 葛洪・張泳暢 1989, 『동양학시리즈 4 抱朴子』, 자유문고. 이상욱 역지1985, 『신원역 예기상』, 명문당.



(圖24) 蕭白
〈柳下鬼女圖屏風〉部分

된 필법의 기량은 주제의 선율적인 효과를 높이고 있다³⁰⁾.

화면을 향해 왼쪽에서 오른쪽으로 부는 바람은 옅은 먹색으로 소토구마(外隈: 線의 바깥 쪽을 바림 함으로 물체를 표현하는 동양화의 한 기법)로 표현하고 있다. 여인의 옆에 서 있는 늙은 버드나무의 줄기와 가지는 농묵과 담묵으로 거칠게 그려져 있다. 바람에 날려간 버드나무의 잎사귀는 옅은 감색으로 한 번에 그려내고 있어 황량한 느낌을 더해준다. 계절은 '가을'에서 '겨울'로 옮겨가고 있는 듯하고, 시각은 저녁 무렵인 듯하다.

한 그루의 늙은 버드나무 옆에는 옅은 주색 하카마(袴: 기모노의 곁에 입는 주름 잡힌 하의)와 검은 색 기모노를 걸친 여인이 홀로 서 있다. 일본의 대표적인 전통 가면극인 노(能)에서 붉은 색은 젊은이에게, 검정색은 노인에게 쓰여 지는 색으로 규정 되어 있지만 소하쿠가 그린 〈柳下鬼女圖屏風〉의 여인은 젊은이와 노인이 일체가 되어있는 이상한 형상의 여성상이 묘사되어 있다.

신체표현을 좀 더 자세히 살펴보면 맨발에 드러난 발가락은 나라현립미술관 소장의 미인도와 마찬가지로 유난히 긴 것이 특징이고 노년의 얼굴인 것과는 달리 손과 발은 젊은 여성의 탄력과 부드러움을 지니고 있다. 손발을 비롯한 육체의 윤곽은 아마토에(大和繪)의 백묘법(白描法)으로 그려져 있다. 이에 대해 야마가와 다케시(山川武) 씨의 표현을 빌리자면 “견고하고 차가운 침묵과 같은 선의 성질”³¹⁾로서 이것이 도리어 까닭모를 무서움을 준다고 평하고 있다. 얼굴은 축 쳐지고 두터운 눈꺼풀 아래로 일그러진 두 눈과 도무지 인간의 형상이라고 할 수 없는 큰 코, 그리고 큰 입은 넓게 벌려져 있고 불규칙적으로 솟아난 어금니를 드러내고 있다. 머리에는 사슴의 뿔과 유사한 두 개의 혹을 달고 있다. 이는 귀신(鬼)의 형상이라기보다는 슬픔과 놀람이 하나가 된 듯 복잡한 표정을 하고 있다. 게다가 老女의 얼굴로서 美女라고 할 수 없는 추한 형상을 하고 있다. 머리카락은 혼란스럽게 헝클어져 있다.

그런데 이 여인의 오른손은 헝클어진 옆 머리카락을 움켜쥐고 있으며, 왼손은 집게손가락만을 세워 자신의 두발을 가리키고 있는 의미가 불확실한 몸짓을 하고 있다(도25). 이 여인의 머리카락은 하늘을 향해 거꾸로 솟아 있는 역발(逆髮)로서 이는 노(能 『세미마루(蟬丸)』의 주인공이 취하고 있는 포즈와 같은 것이다.

30) 제작연도는 1759년(호에키 9년경, 소하쿠가 37세로 비교적 젊었을 때 제작한 것으로 추정하고 있다. M. Bigman 1977, 「曾我蕭白」, 『日本美術繪全集 若中・蕭白』 수록, 集英社; 佐藤康宏 1991, 『若中・蕭白』, 小學館.

31) 山川武 1980, 「柳下鬼女圖屏風」, 解説 『東京藝術大學・贓品圖錄』 第7卷



(图25) 蕭白
〈柳下鬼女圖屏風〉部分

요요쿠(謡曲:‘노’의 대본에 해당하는 문장) 『세미마루(蟬丸)』의 역발(逆髮)에 대해서 가네이 기요미쓰(金井清光) 씨는 “광기(狂氣)의 원형으로서 반신(사카가미 : 坂神)을 섬기는 무녀의 광기를 시사한다.”³²⁾고 지적하고 있다. 또한 아마노 후미오(天野文雄) 씨는 “역발(逆髮)은 중세문예작품에서 형성된 모습”이며, <우타우라(歌占)>나 <마키기누(巻絹)> 등 요요쿠에서 볼 수 있는 접신(接神)의 형상, 즉 ‘빙령(憑靈)’이라는 흥분 상태를 역발(逆髮)로 표현한 예가 있다. 이와 더불어 <아마우바> <가나와(鐵輪)>에서는 빙령 현상으로 표현하였고 ‘귀신의 이미지가 있다고 지적하였다.

이러한 지적은 본 귀녀도의 해석에 도움이 되는 것으로서 ‘역발(逆髮)’에는 관서지방의 접신(坂神)인 무녀의 광기 이미지와 여인의 질투의 이미지가 이중으로 투영되어 있다고 볼 수 있다.

하이카이의 연상어 사전적인 『하이카이루센슈』에는 ‘털기(恪氣)’의 연상어로 ‘추녀(眉目惡)’ 와, ‘질(嫉)’의 연상어로는 ‘미녀(みめよし)’를 들고 있다. 즉 용모의 수려함과 그 반대되는 추함은 질투의 원인이 된다고 보고 있는 것이다. ‘질투’의 연상어인 ‘하시히메(橋姫)’는 ‘우지(宇治)의 하시히메’를 지칭하는 것으로서 쇼하쿠가 그린 <버드나무아래 귀녀도병풍(柳下鬼女圖屏風)>의 鬼女가 바로 ‘우지의 하시히메’의 모습을 읊긴 것이라고 추측된다³³⁾. ‘우지의 하시히메’는 아마시로쿠니(山城國)의 남쪽 경계 부근인 우지하시를 수호하는 여신으로서 예로부터 신앙의 대상으로 섬겨져 왔다. 『신교킨와카슈(新古今和歌集)420番』에

가을바람이 밤 깊도록 불 때까지 달빛을 깔고 거적에 홀로 누워 기다리는 우지의 하시히메요.

“さ笠や待つ夜の秋の風更けて月を片敷く宇治の橋姫”

라는 유명한 와카(和歌)가 있다³⁴⁾. 이는 쓸쓸히 연인을 기다리던 우지의 유녀 혹은 여인

32) 金井清光 1972, 「盲人の能と狂言」, 『能と狂言』

33) 노(能)의 『하시히메』에 쓰여진 ‘하시히메’라고 불리우는 옛 노면(能面)에는 앞면에 붉은색으로 칠해진 옆머리를 신중하게 선묘로 표현되어 있다. 이 노가면의 ‘하시히메’의 용모와 쇼하쿠의 귀녀와 비교해 보면 형태나 표정에서 공통점을 발견할 수 있다. 노의 ‘하시히메 · 귀교회(鬼橋姫)’는 에도시대에 폐곡되어 상연되는 일은 없어졌지만 에도후기 무렵까지는 ‘우타이(謡)’로서 불리어지고 있었다. 服部幸雄, 「逆髮の宮-放浪藝能民の藝能神信仰について」, (『文學』, 1978年 4/5/12月號, 1979年, 8月號, 岩波書店) 참조.

34) 『고킨슈(古今集)』에 “추운 듯 기모노의 한쪽만을 깔고 오늘 밤도 우리를 기다리는 우지의 하시히메(さむしろに衣かたしき今宵もやわれを待つらん宇治の橋姫)”라는 유명한 和歌가 있으며 이것이 ‘우지의 橋姫’라는 단어가 처음 사용된 것으로 일컬어지고 있다.

을 읊은 것이라고 추측한다.

이 우지하시 옆의 버드나무는 본고장 사람들에게 ‘하시히메’의 신목(神木)으로 신봉되어져 왔으며 우지하시 옆 버드나무는 ‘하시히메’의 모습이기도 하다. 중세 무로마치시대에도 ‘하시히메’를 버드나무에 비유한 와카가 빈번하게 읊어지기도 하였다. 또한 우지의 ‘하시히메’는 애욕의 神인 동시에 질투의 신이기도 하다. 이에 대한 근거로서는 『헤이게모노가타리(平家物語)』의 <劍의 卷>³⁵⁾과 상기의 하시히메說 그리고 노(能)의 『가나와(鐵輪)』에 나타나 있다.

이러한 ‘우지 하시히메’ 전설은 에도시대 초기에 새로이 괴기소설로서 일변하게 된다. 그러한 일례로서 아사이 료이(淺井了意)가 집필하고 1666년에 간행된 『가비자(伽婢子)』에 ‘질투하여 물귀신이 되다(妬鬼水神となる)’라는 삽화가 있다. 소설의 내용은 얼굴 생김새가 추하고 투기심이 강한 여자 주인공 즉, 우지에 사는 오카타니 노리베(岡谷式部)의 부인이 질투로 미치게 되어 우지천에 몸을 던져 수신 즉 귀신이 되어 결혼하는 여자나 이목구비가 수려한 여자를 홀린다는 이야기이다. 소설에서는 질투의 귀신(鬼)으로 변한 여인의 모습을

머리카락은 거꾸로 서있고 큰 입과 빨강고 큰 눈이 얼굴에 박혀있다.

“髪は逆様に立ち、口廣く、色赤うなり、目 大きに面さし入きたる”

고 묘사하고 있다. 이로서 질투로 미친 여인의 머리카락은 하늘을 향해 거꾸로 치솟는다는 관념이 이미 상식처럼 자리 잡고 있었음을 알 수 있다.

소하쿠가 그린 <버드나무아래 귀녀도병풍>은 질투심으로 미친 여인이 우지천에서 21일 동안 절제(潔齋) 제사나 법회 전에 술이나 육식 등을 삼가고 목욕 등으로 심신을 정결히 하는 것)하여 소원대로 ‘귀녀가 된 순간의 놀람과 비에 그 어느 쪽이라고도 할 수 없는 복잡한 표정을 그린 것이다.

소하쿠의 <미녀도>로 되돌아가 편지를 상세히 살펴보면 여인이 입에 물고 있는 갈기 갈기 찢어진 편지의 서체는 여성의 필체, 즉 여필이다. 쓰여져 있는 문장 중 “마이라세 소로(まいらせ候)”, “하카나쿠존지소로(はかなく存候)” 등 확실히 읽을 수 있는 부분으로 미루어, 편지를 받는 상대방의 이름은 ‘서풍전(蕭風殿) 즉 소하쿠의 ‘소’와 ‘풍(風)’ 그리고 상대남성에게 표하는 가벼운 경의의 단어인 ‘도노(殿)’ 등임을 알 수 있다. 이로서 이 편지는 앞서 서술한 《겐지모노카타리에마키》의 <유우기리>, 기타가와우타마로의 《후쵸

35) 『헤이게모노카타리』의 「검의 권」에는 헤이안시대 초 사가천왕(嵯峨天王) 시대에 한 공경(公卿)의 여인이 질투가 지나쳐 경도의 북녘(洛北)의 귀선사(貴船社)에 7일간 두문불출하고 신에게 ‘살아있는 귀신’이 되게 해달라고 빌자 우지천의 여울에서 정결히 하고 소원을 빌면 귀신이 되게 하겠다는 시현(示現)을 보게 된다. 이윽고 ‘21’일간을 그대로 실행한 결과 생귀가 되었다는 이야기. 이 여인은 밤마다 출몰하여 친척관계가 있는 <추한> 여인들을 홀려 모두 살해하였다고 전해진다

년조쥬퐁(婦女人相十品)》 <후미요무온나(文讀む女)>, 《도지젠세이니가오조로에》 <효고야우치하나즈마>에서와 같이 남편의 새로운 연인으로부터 온 편지도 아니고, 이 여인에게 이별을 고하려는 남성이 쓴 편지도 아닌, 자신의 애인인 상대편 남성에게 보내려고 쓴 편지인 것을 알 수 있다.

유난히 긴 그녀의 발가락 주변의 墨蘭(묵란)은 질투심이 많은 ‘우지의 하시히메’의 역발(逆髮)을 상징하듯 무성하게 자라나 있다. 난의 앞은 『신고킨와카슈(新古今和歌集)』의 “가을바람이 밤 깊도록 불 때까지 달빛을 깔고 거적에 홀로 누워 기다리는 ‘우지의 하시히메’ 라는 와카처럼 여인의 마음을 상징이라도 하듯 바람에 흔들거리고 있다. 아마구찌 야스히로(山口泰弘) 씨가 지적했듯이 묵란은 ‘떡라(汨羅)(현재, 중국의 호남장사의 남쪽)’에 몸을 던진 全國時代 楚나라의 시인 굴원(屈原³⁶)을 상징하는 ‘난’과 관련이 있는 것으로 생각 된다³⁷. 사군자 매란국죽의 하나로 꼽히는 ‘난은 고결한 성격을 의미하는 한편 외곶으로만 생각하게 되면 결국 자기과멸을 맞이하게 되는 운명을 상징하는 식물이다.

백낙천의 시 「홍택(凶宅)」에 “난(蘭) 국(菊) 덩불 풀에는 여우가 서식해있다”와 『시경』의 노래 「남산」에 “남산은 높다란데 숫여우는 어슬렁거리며 배회하고 다니네. 어슬렁거리 는 여우는 기수 돌가리를 배회하고 있네.(南山崔崔 雄狐綏綏 有狐綏綏)”가 있다. 질투로 인해 미쳐버린 이 여인은 ‘여우(狐)’의 둔갑(=변신, 변화)일지도 모른다.

5. 맺는 말

소하쿠는

화(畵)를 원한다면 나에게 부탁해야 하지만 단지 도(圖)정도라면 마루야마 오묘라도 무난 할 듯하다(畵を望まば我に乞うべし繪圖を求めんとならば圓山主水よかるべし).³⁸⁾

라 말했다고 전해진다. 이 말은 오묘의 ‘사실주의를 빗대어 내용이 없는 감상적인 오묘의 화풍을 예리하게 지적한 것으로서 귀담아 경청할 만하지만, 경도화단을 품미한 라이벌 쇼하쿠의 질투에서 비롯된 서술인 듯하다.

당시 교토화단에는 앞서 소개한 오묘, 로세쓰, 쇼하쿠 이외에 요사 부손, 이토 자쿠추,

36) 『사기』「굴원전」에 의하면 굴원(BC 343-289) 이름은 평, 자는 원으로서 중국 전국시대 초나라의 정치가이자 애국시인. 정적의 모함으로 방랑시인이 되었고 진나라에 의해 나라가 멸망한 후에 자살에 이른 초나라 시인으로서 그의 개성적이고 독창적인 시는 초기 중국 시단에 많은 영향을 주었다.

37) 山口泰弘 1989, 「曾我蕭白の見立趣向」, (『ひる・ういんど』第27號, 三重縣立美術館).

38) 출처는 『名家書畫談』.

이케노 타이가 등과 같이 개성 있는 화가들이 활동하고 있었으므로 한층 더 개성이 두드러지게 나타나는 결과가 되었다. 이들을 크게 둘로 나누면 오쿄와 같은 寫生적 태도와 근세 후기의 표현주의적 화가인 소하쿠와 같은 태도, 두 그룹으로 나눌 수 있다. 소하쿠와 같은 입장에 있는 화가들은 오쿄의 사생에 대해 대체로 비판적이었다. 앞서 서술한 소하쿠의 말은 오쿄의 그림은 예술이 아니라는 주장이기도 하다. 소하쿠의 이러한 생각은 각별히 새로운 의견이라기보다는 중국 송나라 때부터 전해 내려오던 생각이다. 즉, 사물을 실물 그대로 그리는 기술은 수공인의 기술로서 예술이라고는 인정할 수 없다는 주장이기도 하다.

작품이 지닌 성향에서 엑센트릭(eccentric)의 정도의 차이는 다소 있지만, 유명화는 이들 화가들의 공통된 성격을 정확하게 부각시키는 절호의 모티브이기도 하다. 아무튼 정도 화단이 채택한 유명은 회화 표현의 하나로 그치지 않고, 에도말기에 나타나는 미의식의 변화를 부각시키는 것이기도 하다. 더불어 여인의 모습을 이처럼 진묘괴기(珍妙怪奇)하게 변신(=Meta morphose)시킬 수 있었던 에도시대의 회화사, 특히 일본 미인화가 지닌 다양성을 유명화를 통해서 다시 한번 깨달게 되는 계기가 되었다.

【參考文獻】

국문

- 安柄國(1995), 『鬼神說話研究』奎章閣
- 吳東萬 著 / 足立豊 譯(1974), 『吳昌碩: 人과 藝術』, 二玄社.
- 尹勝俊(1994), 「김시습의 귀신론과 『金鰲神話』」『國文學論集』
- 李昉,安柄國 譯(1995), 『鬼神說話集成』국학자료원
- 李淑仁(2005), 『동아시아 고대의 여성사상-여성주의로 본 유교』도서출판여이언.
- 鄭在書 외 (2002), 『동아시아 여성의 기원-열녀전』에 대한 여성적 탐구』이화여자대학교출판부
- 丁後洙(2002), 『詩經』(『중국시인총서 唐前篇』201),문이재.
- 洪善杓(2004), 「화용윤테」(『한국문화연구6』, 이화여대 : 한국문화연구원).

일문

- 金子靜枝(1897), 「圓山應舉(名家傳)」, 『少年世界』三-一七, 博文館.
- 小松和彦(1994), 『妖怪學新考』, 小學館.
- 小松和彦(2003), 『日本妖怪學大全』, 小學館
- 菊地貞夫(1973), 『日本の美術-北齋』74, 至文堂
- 永田生慈(1994), 『北齋の繪手本』5, 岩崎美術社.
- 夏目漱石(1956), 『草枕』(『夏目漱石全集 第4卷』), 巖波書店

- ・田中優子(1992), 『悪女論』, (株) 紀伊國屋書店
- ・田中優子(1999), 『百鬼夜行繪巻を讀む』, 河出書房新社.
- ・高田衛 監修(1992), 『鳥山石燕 畫圖百鬼夜行』, 國書刊行會
- ・鳥山石燕(1776), 『畫圖百鬼夜行』, 東京: 國書刊行會
- ・峰村文人(1974), 『新古今和歌集』, (『日本古典文學全集 26』, 小學館).
- ・佐藤康宏(1991), 『若中・蕭白』, 小學館
- ・白井華陽(1831), 『畫乘要略』
- ・諏訪春雄(1988), 『日本の幽霊』, 岩波新書
- ・鈴木進編集(1970), (『日本の美術-応舉と吳春39』, 至文堂).
- ・辻 惟雄(1967), (『日本美術繪畫全集』15 (株) 集英社).
- ・辻 惟雄(1988), 「鳥獸惡戯」, (『寄想』系譜』, ペリかん社).
- ・辻 惟雄 監修(1995), 『全生庵藏・三遊亭圓朝コレクション幽霊名畫集』, ペリかん社
- ・淺野秀剛(1997), 『國芳』, (『浮世繪を讀む』2 朝日新聞社).
- ・淺野秀剛(1998), 『歌麿』, (『浮世繪を讀む』2 朝日新聞社).
- ・淺野秀剛(1998), 『北齋』, (『浮世繪を讀む』4 朝日新聞社).
- ・山川 武(1980), 「柳下鬼女圖屏風」解説, (『東京藝術大學・贓品圖録』第7卷).
- ・山口泰弘(1989), 「曾我蕭白の見立趣向」, (『ひる・ういんど』第27號 三重縣立美術館).
- ・M, Bigman(1977), 「曾我蕭白」, (『日本美術繪畫全集 若中・蕭白』 集英社).
- ・吉田敦彦(1987), 『繩文の 神話』, 青土社
- ・吉村貞司(1972), 「生ける 幽鬼/曾我蕭白」, (『藝術新潮』第260號).
- ・クリストウ・マルケ(2002), 「淺井忠と「日本畫」-日本の伝統美術への目指し」(『美術フォーラム』21, 醍醐書房).
- ・芳賀 徹(1984), 『給畫の領分-近代日本比較文化史 研究』, 朝日新聞社
- ・林進(2000), 『日本近世繪畫の 圖像學-趣向と 深意』, (株)八木書店.
- ・藤岡作太郎(1904), 『近代繪畫史』
- ・服部幸雄(1978), 「逆髮の宮-放浪藝能民の藝能神信仰について」(『文學』4/5/12月號 岩波書店).
- ・服部幸雄(1979), 「逆髮の宮-放浪藝能民の藝能神信仰について」(『文學』8月號 岩波書店).

전시회 도록

- ・1995, 『沒後200年記念-応舉』兵庫縣立歴史博物館
- ・1995, 『喜多川歌麿』大英博物館-千葉市美術館.
- ・2000, 『沒後200年記念-長澤芦雪』日本經濟新聞
- ・2003, 『円山応舉-〈寫生畫〉創造への挑戦』大阪市立美術館.
- ・2003, 『女性と仏教-いのりとほほえみ』奈良國立博物館
- ・2004, 『あの世・妖怪・陰陽師-異界万華鏡・高知編-』高知縣立歴史民俗資料館

要 旨

The succession and development of the 'shape' itself is often raised as one of the ways of succeeding the cultural inheritance among characteristics that Japanese visual culture has. This trend primarily occurs in the traditional artistic accomplishments but the fine art is not the exception. Looking at the art history of the Edo Period, there were allotted roles of the artists: artists creating a new shape; artists succeeding them; and artists breaking the conventional shape and creating a new mode. The Japanese art history has repeated the process of reproduction of shapes. The works of Maruyama Oukyo, who is the father of the Maruyama Sijyo School, which played a key role in the Tokyo Artists Club in the 18th Century and his followers, Nagasawa Losets and Soga Shohaku show the tendency well.

Oukyo tried to realize objects from a viewpoint of realistic rationalism, while Losets and Shohaku originally expressed objects by extremely transforming or exaggerating them. From the tendencies of their works, we can guess that two peculiar styles of painting coexisted in the Tokyo Artists Club.

This paper will study the way of succeeding the Japanese visual culture by looking at the painting of a ghost, a kind of the painting of a beauty. We will have a look at the paintings reflecting original idea and exaggeration of Losets and Shohaku as well as realistic paintings of Maruyama Oukyo.

It is reported that Shohaku said, "If you want a true painting, you will find it only within me, but you will be satisfied with Maruyama Oukyo as well when you want just a picture." His statement points out that Oukyo's paintings have no meanings and just sentimental, and it is worth listening to on the one hand. Perhaps he said so as he envied the reputation of Oukyo, who was a representative artist of the Tokyo Artists Club with Shohaku on the other hand.

At that time, there were other artists including Yosa Buson, Ito Jakuchu and Ikeno Taiga besides Oukyo, Losets and Shohaku and they produced a lot of creative paintings. Largely dividing them into two groups centering around their works, one is a realistic painting group like Oukyo and the other is a group of expressionism in the late modern times including Shohaku. The latter mostly criticized the paintings of the former. The above statement of Shohaku means that he didn't regard Oukyo's paintings as art. Such thought of his is not new but it was handed down from the Song Dynasty in China. They didn't think that the paintings realistically drawn were works of art, and they thought such paintings were from just skill.

The painting of a ghost equally contains characteristics of the two groups though there are some differences according to works. The painting of a ghost of the Tokyo Artists Club is realistic and also shows the change of aesthetic consciousness in the Edo Period. In addition, it tells us the characteristic of the paintings of the Edo Period that depict woman in various ways. Looking at the painting of a ghost, we had a chance again to study the variety of the painting of a beauty in Japan.

キーワード : 미인, 유령, 에도시대, 일본화, 마루야마 오쿄, 시조파,
로세쓰, 쇼하쿠, 사생화

투 고 : 2005. 5. 31
1차 심사 : 2005. 6. 11
2차 심사 : 2005. 7. 2

住 所 : (430-742) 경기도 안양시 만안구 안양8동 산 147-2 성결대학교
電 話 : 031-467-8920/010-3137-6967
e-mail : milinyee@hanmail.net