

무로마치(室町) 수묵화와 조선 초기 회화
슈분(秀文), 슈분(周文), 분세이(文淸)를 둘러싼 쟁점들

장진성

I. 머리말

무로마치(室町) 시대 水墨畵와 조선 초기 회화의 연관성에 대해서는 그 동안 지속적인 연구가 이루어져왔다. 연구의 주요 방향은 무로마치 시대 회화에 가장 중요한 영향을 끼친 南宋 시대 화풍, 특히 馬遠(대략 1160~1225년 이후 활동)과 夏珪(대략 1160~1225년 이후 활동)의 화풍 외에 조선 초기 화풍이 무로마치 시대 수묵화에 영향을 주었음을 규명하려는 것이었다. 이 과정에서 슈분(秀文, 1420년대 활동) 혹은 李秀文(일본명 리슈분), 슈분(周文, 15세기 전반 활동), 분세이(文淸, 대략 1400~1470년경 활동)를 중심으로 무로마치 시대 수묵화와 조선 초기 회화의 상호 관련성에 대한 논의가 활발히 이루어졌다. 이 세 명의 화가가 특히 주목을 끌면서 논의의 핵심에 자리 잡게 된 것은 다음 세 가지 이유로 정리할 수 있다. 첫째, 1960년대 말에 마쓰시타 다카아키(松下隆章)와 구마가이 노부오(熊谷宣夫)에 의해 1424년의

張辰城
서울大學校
考古美術史學科 敎授
에일大學 美術史學 博士
韓國·中國繪畵史

* 이 논문은 2009년도 정부 재원(교육과학기술부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2009-322-G00005). 3년간의 지원과제는 〈해외소재 15·16세기 조선회화의 발굴조사 및 종합DB구축〉임.

** 필자의 최근 논저: 「조선 중기 회화와 광태사학파」, 『미술사와 시각문화』11, 2012. 10; 「〈東闕圖〉의 성격과 회화사적 의의」, 동아대학교박물관 편, 『東闕』, 동아대학교박물관, 2012. 10; 「양식과 페르소나: 이인상의 자아의식과 작품세계」, 『서양미술사학회논문집』36, 2012. 2; 「조선시대 도화서 화원의 경제적 여건과 사적 활동」, 삼성미술관 리움 편, 『조선화원 대전』, 삼성미술관 리움, 2011. 10.

年紀를 지닌 秀文의 《墨竹畫冊》이 소개되면서 秀文의 出自에 대한 본격적인 논의가 이루어졌다. 이 과정에서 秀文은 渡日한 조선인 화가라는 견해가 제기되었다. 둘째, 무로마치 시대의 대표적인 화가이자 쇼코쿠지(相國寺)의 승려인 周文이 1423년 日本國王使의 수행원으로 조선을 방문한 사실이다. 셋째, 국립중앙박물관 소장의 〈樓閣山水圖〉를 위시해 文淸의 印章이 찍혀있는 조선 초기 安堅派 화풍을 보여주는 작품들이 남아있어 분세이 화풍이 조선 초기 회화와 밀접하게 관련되어 있을 가능성이 있다.¹ 즉 秀文, 周文, 분세이는 모두 한국과 관련된 무로마치 시대에 활동한 화가들로 무로마치 시대 수묵화와 조선 초기 회화의 상호 교섭을 이해하는 데 가장 중요한 인물들이라고 할 수 있다. 그러나 이들의 생애와 활동을 구체적으로 밝힐 수 있는 자료 및 작품이 적어 무로마치 시대 수묵화와 조선 초기 회화의 상호 교섭을 명확히 규명하는 일은 거의 불가능한 상황이라고 할 수 있다. 아울러 秀文의 경우 전기 자료의 錯綜과 混淆가 심각해 秀文의 생애와 활동을 정확히 밝히는 작업은 매우 어렵다.² 또한 周文은 무로마치 시대를 대표하는 수묵화가이지만 현재 남아있는 작품들은 모두 傳稱작이다. 즉 그의 眞作으로 확정할 수 있는 작품은 단 한 점도 없는 상황이다. 따라서 周文 화풍에 대한 개략적인 이해만이 가능할 뿐이다. 현재 ‘周文系’, ‘周文樣’ 산수화라는 용어들은 周文의 진작이 없는 상황에서 그의 전칭작을 중심으로 周文 화풍의 일반적인 경향을 보여주기 위해 고안된 것이다.³ 셋째 文淸의 경우 전기 자료가 거의 남아있지 않으며 오랫동안 무로마치 시대 수묵화의 초기 단계에 활약한 화가인 조세쓰(如拙, 1410년대 활동)와 동일 인물로 여겨져 왔다. 20세기 초에 文淸의 아이덴티티에 대한 새로운 발견이 이루어지면서 분세이는 조세쓰와는 전혀 다른 인물임이 알려지게 되었다.⁴ 그런데 현재 남아있는 그의 진작을 보면 주로 초상화, 인물화이며 두 점의 산수화는 모두 南宋院體 畫風의 영향을 크게 받은 작품들이다. 따라서 분세이의 인장이 찍혀있는 조선 초기 안견파 화풍의 작품들과는

전혀 공통점이 발견되지 않는다. 분세이 또한 슈분과 마찬가지로 來渡한 조선인 화가일 가능성도 제기되었지만 이를 증명할 근거는 현재 어디에도 없다. 결국 이 세 명의 화가들은 여전히 미스터리 화가들로 남아있다. 필자는 본 논문에서 이 들의 생애와 작품을 둘러싼 몇 가지 쟁점들을 중심으로 기존 연구의 문제점과 함께 차후 연구의 방향에 대해 지적해 보고자 한다.

Ⅱ. 秀文, 曾我秀文, 李秀文

秀文에 대한 전기 자료를 검토해 보면 秀文은 曾我秀文 또는 李周文(李氏周文)으로 언급되어 있으며 모두 ‘명나라 사람(明人),’ 또는 ‘중국 사람(唐人)’으로 일본에 귀화한 것으로 기록되어 있다. 한편 李周文은 ‘異國人’으로 도래한 인물로 기록되어 있다. 반면 조선 출신의 화가로 추정되는 李秀文 또는 秀文에 대한 기록은 전혀 존재하지 않는다. 일본 측 문헌에 보이는 秀文은 모두 16세기에 활동한 인물인 이른바 소가(曾我)파의 시조로 알려진 秀文이다. 이 秀文은 중국 명나라로부터 일본으로 건너와 에치젠(越前)의 다이묘(大名)인 아사쿠라(朝倉) 가문의 家老였던 소가 씨(曾我氏)의 사위가 되었으며 히다(飛驒)에 거주하였다. 그는 인물·산수·화조화에 모두 뛰어났으며 당시 周文과 구별되어 ‘도슈분(唐秀文),’ 또는 ‘도진슈분(唐人秀文)’으로 불렸다.⁵ 한편 조선 출신의 화가로 추정되는 이수문 혹은 秀文의 존재는 《목죽화책》(또는 《墨竹畫帖》)의 출현으로 알려지게 되었다. 《목죽화책》에는 “永樂甲辰二十有二歲次於日本國來渡北陽寫秀文”이라는 款記가 있다. 이 관기에 의해 1424년에 秀文이 北陽이라는 곳에서 《목죽화책》을 그렸음을 알 수 있다. 그런데 관서 중 ‘於日本國來渡北陽寫秀文’ 부분에 대해서는 ‘일본으로 건너와 북양에서 그리다’와 ‘일본으로부터 북양으로 건너가 그리다’라는 두 가지 해석이 병존해왔는데 문맥으로 볼 때 후자가 좀 더 타당하다고 할 수 있다.⁶ 이 부분을 어떻게 해석하느냐에 상관없이 《목죽화책》은 1424년 북양이라는 곳에서 秀文이 그린 작품이며 《목죽화책》의 작자인 秀文은 일본 측 기록에 나와 있는 16세기에 활동한 秀文과는 다른 인

¹ 안휘준, 『한국회화사연구』(시공사, 2000), pp.482-500.

² 秀文의 전기 자료에 대한 자세한 사항은 Elizabeth Lillehoj, “Reconsidering the Identity of Ri Shūbun,” *Artibus Asiae*, vol.55, no.1/2 (1995), pp.99-124.

³ 島田修二郎, 『日本繪畫史研究』(東京: 中央公論美術出版, 1987), pp.165-187, 293-296, 301-305 참조.

⁴ Rikichiro Fukui, “A Landscape by Bunsei in the Boston Museum,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol.41, no.236 (Nov., 1922), pp.218-227은 분세이가 조세쓰가 아닌 전혀 별개의 인물임을 밝힌 최초의 논문이다. 현존하는 분세이 작품에 대한 자세한 사항은 宮島新一, 『日本の美術 336: 水墨畫-大德寺と蛇足』(東京: 至文堂, 1994), pp.62-67; 郭再祐, 「文淸山水圖考-新出・靜嘉堂文庫山水圖をめぐって-」, 『國華』1204(1996), pp.5-15 참조.

⁵ 秀文에 대한 전기 자료는 渡邊一, 『東山水墨畫の研究(増補版)』(東京: 中央公論美術出版, 1987), pp.144-150 참조.

⁶ 《목죽화책》의 관기를 둘러싼 두 가지 해석에 대해서는 Elizabeth Lillehoj, 앞의 글(1995), p.102 참조.

물이 확실하다. 따라서 《묵죽화책》의 작자인 15세기 전반에 활약한 秀文과 16세기 소가파의 시조로 알려진 秀文은 현재 同名異人으로 인식되고 있다. 아울러 《묵죽화책》을 그린 秀文은 조선에서 내도한 화가로 추정되고 있다.

秀文의 국적 및 出自와 관련해서 중요한 사항은 이수문(李秀文)이라는 명칭이다. 현재 한국 및 일본 측 기록 어디에도 이수문이라는 화가의 이름은 존재하지 않는다. 언제부터 왜 秀文이 이수문으로 호칭되었는지는 알 수 없다.⁷ 《묵죽화책》의 작자인 秀文의 성이 李氏인지는 전혀 알 수 없으며 秀文 또한 《묵죽화책》을 제작한 화가의 字 또는 號라고 할 수 있다. 따라서 《묵죽화책》은 秀文이라는 자 또는 호를 가진 어떤 화가가 그린 작품이며 李秀文이라는 화가가 그린 것이 아니다. 秀文의 국적과 정체성은 여전히 해결해야 할 과제로 남아있다. 成宗(재위: 1470~1494) 시절에 활동한 이수문이라는 인물이 있지만 이 사람이 화가였는지는 알 수 없으며 아울러 일본으로 내도했는지도 알 수 없다.⁸ 또한 이 이수문과 《묵죽화책》의 秀文은 在世 연대가 다르다. 秀文을 이수문으로 부르게 된 것은 미야지마 신이치(宮島新一)와 같이 《묵죽화책》의 秀文 인장인 ‘秀文’을 ‘李秀文’으로 오독한 것이 주요 원인일 것으로 생각된다. 미야지마 신이치는 인장을 오독한 것에 그치지 않고 아예 秀文을 李秀文으로 확정하여 소개했으며 李秀文을 畫史類에 조선으로부터 來日해 소가 씨의 사위가 된 화가라고 서술하였다.⁹ 미야지마는 기록을 철저히 점검하지 않은 상태에서 여러 번의 실수와 착오를 통해 李秀文이라는 허구의 인물을 만들어냈다. 한국 및 일본을 포함해 어떠한 화사류 기록에도 15세기 전반에 활동한 李秀文이라는 화가는 존재하지 않는다. 아울러 秀文이 조선에서 내일하여 소가 씨의 사위가 됐다는 기록도 없다. 앞에서 살펴본 바와 같이 秀文은 ‘도슈분,’ 또는 ‘도진슈분’으로 불렸으며 일본에 온 중국인으로 일본 측 기록에 나타나 있다. 秀文이 조선과 관련되어 언급된 일본 측 기록은 현재 없다. 미야지마의 치명적인 실수로 秀文은 역사적 실체와는 다르게 조선 출신의 화가가 되었으며, 더 나아가 秀文은 李秀文이 되었다. 이러한 誤讀과 誤傳, 訛傳 과정을 통해 가공의 인물 이수문은 탄생했다.

⁷ 마쓰시타 다카야키(松下隆章)는 秀文을 李秀文으로 소개하면서 李秀文이 중국인인지 한국인인지 알 수 없다고 하였다. 그러나 마쓰시타는 《묵죽화책》은 조선 초기 화풍을 명백히 보여주며 이 화첩의 작자인 秀文의 來日은 1424년 조선에 갔다가 귀국한 周文과 관련이 있을 것으로 보았다. 한편 그는 李秀文이 중국인인지 한국인인지 판단하기 어렵다고 하면서도 李秀文을 조선에서 온 화가라고 추정했다. Takaaki Matsushita, *Ink Painting* (New York and Tokyo: Weatherhill, 1974), p.60, pp.64-65 참조.

⁸ 안휘준, 앞의 책(2000), p.487.

⁹ 宮島新一, 앞의 책(1994), pp.25-27.

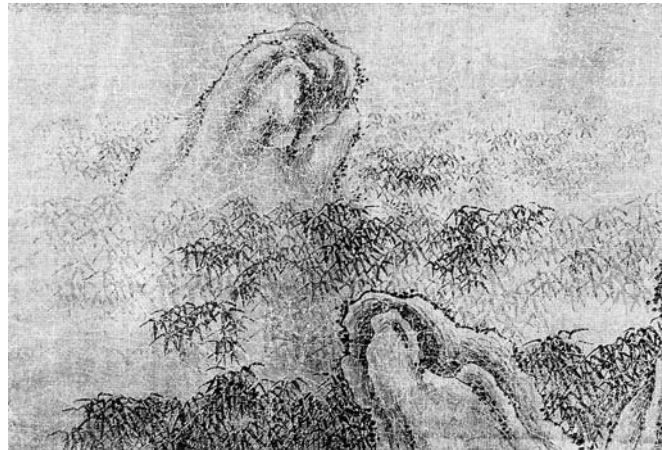
그런데 秀文이 李秀文으로 불리게 된 근본적인 원인은 아마도 일본 측 기록에 있는 李周文이라는 존재 때문일 것으로 추정된다. 李周文과 李秀文은 일본어로 동일한 발음인 ‘리슈분’이다. 일본 측 기록에 따르면 李周文은 16세기에 활동한 秀文을 가리킨다. 따라서 李周文은 《묵죽화책》의 작자인 秀文과는 별개의 인물이다. 16세기에 활동한 秀文의 다른 명칭인 李周文에 대한 기록을 검토해 보면 매우 흥미로운 사실을 발견하게 된다. 이 秀文은 본래 秀文 또는 曾我秀文으로 불렸는데 李周文으로 불리게 된 과정을 살펴보면 후대에 ‘李’자가 추가되었음을 알 수 있다. 李周文으로 호칭되게 된 근본 원인은 명나라 宣德帝(재위: 1426~1435) 시기에 궁정화가로 활동한 李在(1425~1450년에 주로 활약) 때문이다. 일본 측 후대 기록에 따르면 이 재는 字가 周文으로 명나라에서 일본으로 온 화가로 나타나 있다. 이러한 혼동은 사실 매우 단순한 와전에서 비롯된 것이다. 일본 측 기록에 이재와 함께 기록된 명대 화가로 周文靖(15세기 전반 활동)이 있다. 이재와 주문정이 나란히 언급되면서 ‘李在周文靖’에서 靖자가 탈락한 ‘李在周文’으로 와전되었으며 그 결과 이재의 자는 周文이 되었다. 李在周文은 결국 在자가 사라진 李周文으로 기록되게 되었다. 이재는 이러한 와전 과정을 통해 16세기에 활동한 秀文과 동일인물이 되었으며 秀文은 李周文으로 불리게 되었다.¹⁰ 다니 분초(谷文晁, 1763~1840)는 이러한 인명의 와전 상황을 인식하고 자신의 『분초가단(文晁畫談)』에서 이재의 자는 周文이 아닌 以政이며 섣덕제 시기에 함께 활동한 이재와 주문정이 일본 쪽 기록에 傳載되는 과정에서 誤記로 인해 이재가 李周文으로 불리게 되었다고 서술하였다. 결국 李周文이라는 존재는 후대에 오기와 와전을 통해 만들어진 가공의 인물이라고 할 수 있다.¹¹ 李周文이 李秀文과 일본식 발음이 ‘리슈분’으로 같기 때문에 秀文을 李秀文이라고 부르게 된 것으로 생각된다. 그러나 李秀文은 李周文과 마찬가지로 전혀 실체가 없는 인물이라고 할 수 있다. 따라서 《묵죽화책》의 작자인 秀文은 李秀文이 아니며 李秀文은 허구의 인물이다.

《묵죽화책》은 작자인 秀文이 조선에서 일본으로 건너 온 화가인 지는 현재 정확히 알 수 없다. 한편 이 화책의 款書에 보이는 北陽이 중국 山東省 지역의 ‘北陽水’

¹⁰ 渡邊一, 앞의 책(1987), p.147 참조. 李在의 이름이 秀文의 전기에 混入되게 된 것은 아마도 셋슈(雪舟, 1420~1506)의 入明과 관련될 수도 있다. 셋슈는 1467~1469년에 명나라에 들어가 주로 명대 浙派회화 작품을 공부하고 귀국했다. 셋슈는 자신의 筆墨法에 가장 큰 영향을 준 화가로 李在를 꼽았다. 이러한 셋슈의 李在 추숭이 이후 李在의 명성이 높아짐에 따라 그의 이름이 秀文의 전기에 혼입되는 계기가 되었을 가능성도 있다. 셋슈의 李在 추숭에 대해서는 戶田禎佑, 『日本美術の見方: 中國との比較による』(東京: 角川書店, 1997), pp.34-35 참조.

¹¹ 李周文과 관련된 일본 측 기록에 대해서는 渡邊一, 앞의 책(1987), pp.144-150 참조.

일 가능성이 제기되면서 秀文의 출자에 대한 혼동은 증폭되었다. 그러나 《묵죽화책》을 검토해 보면 바위 표현에 있어 安堅(1440~1470년대 주로 활동) 화풍과 밀접한 연관성이 보여 秀文이 조선 출신의 화가였을 가능성이 있다. 秀文은 구불거리는 선으로 먼저 바위 및 언덕의 윤곽을 그린 후 짧은 披麻皴와 같은 준법을 사용하여 바위 표면을 처리하였다. 아울러 秀文은 바위 및 언덕의 윤곽선 주위에 濃墨의 苔點을 찍어 넣었다¹¹.



1
秀文 《墨竹畫冊》 제1엽
1424년
종이에 수묵 30.6×45.0cm
일본 松平康東 소장

《묵죽화책》에 보이는 바위와 언덕의 모습은 秀文과 동시대 및 이전의 중국 그림에서는 볼 수 없는 특이한 형태이다. 원대 및 명나라 초기에 제작된 현전하는 어떤 그림에서도 《묵죽화책》에 보이는 바위 및 언덕 표현과 유사한 예를 찾기 힘들다. 오히려 이러한 바위 및 언덕 표현은 안견 화풍 혹은 안견과 화풍에서 유사한 예를 발견하게 된다. 안견 화풍의 영향이 잘 드러난 분세이 전칭의 〈樓閣山水圖〉에 나타난 짧은 피마준과 태점으로 처리된 바위 모습은 이 그림과 《묵죽화책》의 양식적 친연성을 잘 보여준다¹⁰. 한편 이러한 태점이 찍힌 바위 모습은 李上佐(16세기 전반 활동) 전칭의 〈舟遊圖〉 또는 〈月下訪友圖〉에 보이는 호초점(胡椒點)이 찍힌 바위의 형태와 매우 유사해 흥미롭다.¹² 즉 어떤 특정 화가 및 작품을 비교의 예로 제시할 수는 없지만 《묵죽화책》에 나타난 바위 및 언덕 표현은 중국 화풍보다는 조선 초기 화풍과 보다 가깝다고 할 수 있다. 이 점은 秀文이 조선에서 일본으로 건너간 한국계 화가일 가능성을 한층 높여준다.¹³

秀文과 관련하여 간과할 수 없는 기록은 아사오카 오키사다(朝岡興禎, 1800~1856)의 『古畫備考(增訂)』에 있는 매화 그림을 잘 그린 秀文에 관한 사항이다. 이 책에는 16세기에 활동한 秀文에 대한 기록 다음에 墨梅에 능한 화가로 秀文이 기록되어 있다. 흥미로운 사실은 《묵죽화책》에 보이는 세로로 긴 장방형의 ‘秀



2
傳 秀文 〈風蘭圖〉
16세기
종이에 수묵 71.8×30.5cm
일본 개인소장

文’ 인장과 유사한 인장을 묵매 화가였던 秀文도 사용했다는 점이다.¹⁴ 정확한 맥락을 확인할 수는 없지만 대나무와 매화 그림이 사군자로 같은 畵目임을 감안해 볼 때 1424년경에 활동했던 秀文은 산수화가라기보다는 대나무와 매화 그림에 뛰어났던 화가였을 가능성이 높다. 秀文 작품으로 전칭되어 온 〈風蘭圖〉^{도2}의 경우 《묵죽화책》과는 어떠한 양식적 친연성도 보여주지 못하지만 《묵죽화책》에 있는 ‘秀文’ 인장과 동일한 인장이 찍혀있다. 비록 後印일 것으로 여겨지지만 〈풍란도〉에 날인된 ‘秀文’ 인장은 1424년경에 활동했던 秀文이 사군자에 능했던 화가였을 가능성을 높여준다. 한편 〈풍란도〉에 찍힌 ‘秀文’ 인장은 일본 내에서 《묵죽화책》을 그린 秀文의 명성이 후대에까지 전승되었음을 보여주는 좋은 예라고 할 수 있다.

III. 周文의 朝鮮使行

周文은 15세기 전반 일본 무로마치 시대 수묵화를 대표하는 선승 화가이다. 그러나 슈분의 명성에 비해 그에 대한 전기 자료는 매우 적어서 슈분의 생애 및 활동을 정확히 파악하기 어렵다.¹⁵ 슈분의 자는 덴쇼(天章) 호는 옛케이(越溪)이다. 슈분은 쇼코쿠지의 都官 또는 都寺로서 쇼코쿠지의 제반 행정 업무를 관장하는 직책에 있었다. 슈분은 무로마치 막부의 御用繪師로 활동했으며 불화뿐 아니라 산수화, 화조화 등에도 뛰어난 재능을 발휘했다. 한편 그는 시가지쿠(詩畫軸), 후스마에(襖繪), 병풍 그림, 부채 그림 등 다양한 형태의 그림을 제작했다고 전한다. 아울러 조각에도 뛰어나 조각승으로서도 명성이 있었다고 한다.¹⁶

한편 슈분은 1423~1424년에 대장경 經板을 구하기 위해 조선을 다녀갔다.

¹² 안휘준, 『한국 그림의 전통』(사회평론, 2012), pp.168-171, 도57, 58 참조.

¹³ 안휘준, 앞의 책(2000), p.489; リチャード・スタンリー・ベイカー(Richard Stanley-Baker), 「文清再考—異なる人物, 異なる國籍—」, 『國華』1232(1998), pp.7-9.

¹⁴ 渡邊一, 앞의 책(1987), p.151, 印譜1 하단 참조.

¹⁵ 슈분의 전기 자료에 대해서는 渡邊一, 앞의 책(1987), pp.92-105 참조.

¹⁶ 슈분에 대해서는 Ichimasa Tanaka, *Japanese Ink Painting: Shubun to Sesshu* (New York and Tokyo: Weatherhill, 1972), pp.67-96 참조.

『세종실록』에는 이들의 來訪과정에 대한 기록이 남아있는데 그 대강을 간추리면 다음과 같다. 1423년 11월 23일 슈분을 포함한 日本國王使 일행이 탄 배 18척이 乃而浦에 도착하였다. 다음 달인 12월 25일에 일본 사신 일행 135명은 대궐로 나아가 토산물을 바쳤다. 正使인 專使 게이쥬(圭籌)와 副使 본레이(梵齡)는 창덕궁 인정전으로 나아가 世宗(재위: 1418~1450)을 알현하였다. 일본 사신들은 漢字로 된 대장경판을 하사해 주길 세종에게 간청했다. 이에 세종은 이 대장경판은 오직 1本밖에 없으므로 요청에 응하기 어렵다고 설명하고 대신 密敎大藏經板과 注華嚴經板, 아울러 漢字大藏經 1부를 주겠다고 약속했다. 일본 사신들이 요청한 대장경판은 해인사에 있는 팔만대장경, 즉 再彫大藏經이다. 세종은 본래 단 1본만 남아있기는 하지만 대장경판이 ‘쓸모없는 물건(無用之物)’이라고 판단하여 일본 사신들에게 주려고 했다. 그러나 신하들의 강한 반대로 세종은 이들에게 대장경판을 주지 않기로 결정했다. 1424년 1월 8일에 세종은 護軍 尹仁甫(1414~1455년경 주로 활동)를 보내 일본 사신들을 曉諭하고 梵字로 된 밀교대장경판, 주화엄경판, 대장경 1부를 하사했다. 세종은 아울러 回禮使까지 보낸다는 뜻을 밝혀 일본 사신들을 치하하였다. 세종은 이에 더해 회례사가 일본을 방문할 때 金字로 쓴 『화엄경』 1부를 보내주겠다고 약속하였다. 이러한 세종의 후의에도 불구하고 일본 사신들은 자신들의 목적인 한자로 된 대장경판을 구하지 못하자 크게 불만을 품은 것 같다. 이들은 絶食하면서 한자 대장경판을 요구하기까지 했다. 즉 대장경판을 얻기 위해 단식투쟁을 할 정도로 이들의 요구는 매우 강했다.

결국 한자 대장경판 요구를 둘러싸고 중요한 정치적 사건이 발생했다. 사신을 수행하고 온 伴人 중 한 사람인 가가(加賀)는 세종이 한자 대장경판을 주지 않자 게이쥬 등이 배 수천 척을 정비해 조선을 침략한 후 경판을 약탈하자는 음모를 벌였다고 통역관인 李春發에게 알렸다. 이에 당황한 게이쥬는 예조에 書狀을 올려 가가의 말은 사실이 아니라고 주장하였다. 이 서장에서 게이쥬는 畫僧 周文이 호군 윤인보가 일본 조정과 몰래 약속한 바가 있어 17척의 배를 이끌고 일본에 다녀오려고 한다는 망언을 했으며 이춘발이 이 말을 듣고 조정에 고하였다고 기술하였다. 아울러 게이쥬는 슈분의 말이 와전되면서 윤인보가 조정으로부터 책망을 듣게 되는 등 조선 조정에 파란이 일게 되었음을 서장에 적었다. 대장경판을 구하기 위해 군사를 움직여 조선을 침략한다는 말이 비록 헛된 이야기일 수도 있지만 이 사건으로 조정은 시끄러워졌다. 결국 조정에서는 가가와 이춘발을 의금부에 가두고 국문을 하였다. 세종은 조선과 일본 사이의 외교관계가 악화되는 것을 꺼려 1월 25일 가가와 이춘발 사건을 불문에 붙이고 이들을 석방함으로써 사건을 마무리 지었다. 같은 날 예조에

서 게이쥬 등을 위한 餞別宴이 열렸다. 한편 이날 게이쥬와 본레이는 자신들이 가지고 있던 산수도와 觀音圖 등을 集賢殿 관리들에게 보여주고 이들의 贊詩를 받았다. 집현전 관리들인 魚變甲(1381~1435), 俞孝通, 金尙直, 申櫓, 安止(1377~1464) 등이 찬시를 지어주었다. 삼일이 지난 1월 28일 세종은 하직 인사를 하러 온 일본 사신들을 알현하였다. 2월 4일에 李叔當은 세종의 명을 받고 한강에서 이들을 전송하였다. 일본 사신들은 3월 말에 경상감사에게 요청하여 中鐘과 大鐘 등 두 개의 종을 얻어 일본으로 귀환하였다.¹⁷

일본국왕사의 정사로 온 게이쥬는 太宗 14년(1404), 세종 4년(1422)에도 조선에 와서 대장경판을 요청한 바 있다.¹⁸ 즉 게이쥬는 일본 국왕으로 지칭되던 幕府 將軍의 대장경판 요청을 수행하기 위해 조선에 온 전문 외교가라고 할 수 있다. 조선 초기부터 막부 장군은 끈질기게 대장경판을 요청하였다. 1403년에 무로마치 막부 장군인 아시카가 요시미쓰(足利義滿, 1358~1408)는 명나라로부터 ‘일본국왕’으로 책봉을 받았다. 1403년 태종 또한 명나라로부터 誥命과 印信을 하사받음으로써 일본과 조선 사이의 정식 외교관계가 성립되었다. 1404년 7월부터 조선은 막부 장군에 대한 호칭을 ‘일본국대장군’에서 ‘일본국왕’으로 격상하고 사신도 일본국왕사로 칭하였다. 조선 조정이 막부 장군을 일본국왕으로 호칭하여 정치 및 외교의 주체자로 인식함으로써 조선과 일본은 대등한 友好交隣 국가가 되었다. 일본국왕사는 1399년에 처음으로 조선에 파견된 이래 1592년 임진왜란 전까지 총 70회 내도했으며 사행의 주목적은 대장경판을 구하는 것이었다.¹⁹ 대장경판이 1본밖에 남아있지 않기 때문에 조선정부가 경판을 줄 수 없다는 것을 일본 사신들도 이미 알고 있었다. 이들이 노린 것은 실현 불가능한 요청을 함으로써 조선으로부터 보다 많은 回賜品과 대장경을 賜給받기 위해서였다. 게이쥬가 1423년에 조선에 와서 대장경판을 요구하면서 단식농성을 벌인 것도 사실은 보다 많은 물품을 조선 조정으로부터 받기 위한 의도에서 이루어진 것으로 생각된다. 게이쥬는 이미 1404년 처음 조선에 온 이래 대장경판을 받을 수 없다는 사실을 명확히 알고 있었다. 그가 귀국길에 종 2개를 요청해서 받아간 사실을 통해 볼 때 게이쥬의 단식농성은 의도된 행동이었다.

슈분과 관련해서 생각해 볼 사항은 슈분이 1423년에 조선을 처음 방문한 것일

¹⁷ 『世宗實錄』卷22, 世宗 5年(1423) 11월 23日(庚子); 12월 25日(壬申); 卷23, 世宗 6年(1424) 1月 8日(乙酉); 1月 22日(己亥); 1月 25日(壬寅); 1月 28日(乙巳); 2月 4日(庚戌); 3月 23日(己亥) 條 참조.

¹⁸ 『太宗實錄』卷27, 太宗 14年(1414) 6月 20日(辛酉); 7月 11日(壬午) 條 참조.

¹⁹ 대장경판 요청과 관련한 조선 전기 일본국왕사의 조선 사행 목적에 대해서는 한문종, 「조선 전기 일본의 大藏經求請과 한일간의 文化交流」, 『한일관계사연구』17(2002), pp.5-58 참조.

까 하는 점이다. 세종은 1423년 12월 25일에 입조한 게이쥬 등에게 지난해에 무사히 고국으로 돌아갔고, 이제 또 무사히 왔으니 몹시 기쁘다는 덕담으로 일본국왕사 일행을 접견하였다.²⁰ 게이쥬는 1422년과 1423년 연이어 일본국왕사의 대표로 조선에 왔다. 따라서 1422년 사행에 슈분이 포함되었을 가능성은 매우 높다고 생각된다. 1423년 사행에서 슈분이 언급된 것은 윤인보가 17척의 배를 거느리고 일본을 방문할 예정이라는 망언을 했다고 게이쥬가 예조에 보내는 서장에 기록한 결과, 그의 조선 방문 사실이 알려지게 된 것이다. 슈분은 게이쥬 등 공식 사행을 수행한 반인이었기 때문에 그 전 해인 1422년에 조선에 왔다고 해도 기록에 남을 수가 없다. 슈분의 조선 방문과 관련해서 주목해 보아야 할 것은 그와 윤인보와의 관계이다. 윤인보는 1414년 倭官通事を 지냈으며 1422년 日本國回禮使通事로 일본에 다녀왔다. 1430년 通信使通事, 1440년 通信副使上護軍으로 일본에 다녀올 정도로 그는 세종 연간의 대일 관련 업무에서 중요한 역할을 담당한 통역관 출신의 관리였다.²¹ 1424년 게이쥬는 예조에 서장을 올리면서 슈분의 망언을 언급하는 한편 “윤인보 한 사람이 오로지 국정을 잡고 있나(朝鮮唯有尹仁甫一人專秉國政乎)”고 비난한 것을 보면 당시 조선의 대일 관련 업무에서 윤인보가 매우 중요한 위치를 차지하고 있었음을 알 수 있다.²² 전후 맥락이 명료하게 나타나 있지 않아 슈분의 윤인보 관련 발언을 왜 게이쥬가 망언이라고 했는지는 알 수 없다. 그러나 대장경판 탈취 음모와 연관지어 해석해 보면 슈분이 한 발언은 게이쥬가 주동이 되어 탈취한 대장경판을 윤인보가 일본으로 운송하는 일을 담당할 것이며 이미 이러한 대장경판 약탈 및 운송은 윤인보와 일본 조정 사이에 약속이 이루어진 사항으로 당시에 해석되었던 것 같다. 즉 슈분의 윤인보 관련 발언이 사실이라면 게이쥬의 대장경판 약탈 음모는 사실이 된다. 이런 까닭에 게이쥬가 슈분의 발언을 망언으로 규정하고 예조에 변명을 한 것으로 보인다. 게이쥬는 슈분의 발언이 진위여부를 떠나 조선 조정에 곡해되어 전달될 경우 자신에게 매우 불리하게 작용할 것을 두려워한 것 같다.

세종이 1424년 1월 6일에 윤인보를 보내어 게이쥬 등을 효유하고, 밀교대장경판과 주화엄경판 및 대장경 1부를 내려 준 사실은 대일 외교에서 있어 윤인보의 위상과 역할을 잘 보여주는 사례이다. 슈분이 윤인보가 일본 조정과 약속이 있어 배를

거느리고 일본에 다녀올 것이라고 한 말을 게이쥬가 망언이라고 언급하면서 자신의 처지를 변명한 사실은 슈분과 윤인보가 가까운 관계였음을 시사해준다. 게이쥬는 슈분의 말 때문에 자신이 군사를 움직여 대장경판을 탈취하려고 한 사실이 알려질 것을 근심하여 ‘망언’이라고 치부하며 자신을 변호하고 있다. 특히 슈분은 당시 반인 신분이었다. 정식 사절이 아닌 수행원인 슈분이 대일 관계에 있어 중요한 위치를 차지하고 있는 윤인보에 대해 정치적으로 민감한 발언을 했다는 것 자체가 매우 특이하다. 슈분이 반인 신분임에도 불구하고 윤인보에 대해 언급한 것은 상호간에 교분이 없이는 불가능한 일이다. 아울러 이러한 교분은 상당한 기간 동안의 교류가 없이는 이루어지기 어렵다. 게이쥬가 서울에 와서 세종을 알현한 것은 1423년 12월 25일이다. 대장경판 약탈 음모와 관련한 사건이 터진 것은 1424년 1월 22일이다. 반인이기 때문에 끝내로 들어갈 수도 없는 신분이었던 슈분이 불과 한 달도 안 되는 시기에 通事였던 윤인보와 교분을 쌓는다는 것은 현실적으로 불가능하다. 아울러 윤인보 개인이 배를 거느리고 일본 조정에 다녀올 예정이라는 것을 슈분이 말할 정도가 되려면 두 사람 사이에 상당한 교류 기간이 필요하다. 슈분의 발언은 전후 맥락을 살펴보면 결코 정치적인 발언일 수가 없다. 중간에 아마 이 말이 전달되는 과정에서 곡해되었을 가능성이 높다. 슈분은 당시 반인 자격으로 한국에 왔다. 즉 슈분은 대장경 탈취 음모사건과 관련해 윤인보를 언급할 중요한 위치에 있지 않았다. 여러 정황을 고려해 보면 슈분이 윤인보에 대해 한 말이 여러 사람을 거치면서 왜곡되어 윤인보가 대장경탈취 음모 사건에 연루된 것으로 오해되고 와전되었던 것 같다. 설혹 슈분이 윤인보에 대해 이야기했더라도 슈분이 한 달도 안 되는 기간에 윤인보와 알게 되어 이러한 정치적으로 매우 민감한 말을 할 수는 없다. 이 점이 바로 1422년에 슈분이 조선에 처음 왔을 가능성을 높여준다. 슈분은 1422년 조선에 와서 윤인보를 알게 되었으며 1422년 말~1423년 초에 회례사 일행으로 일본에 온 윤인보와 다시 접촉할 기회가 생겨 친분을 쌓았던 것으로 여겨진다. 특히 당시 슈분이 반인이었지만 막부 장군의 어용회사였던 신분도 이들의 친교에 큰 역할을 했을 것으로 추정된다. 슈분의 윤인보에 대한 정치적 발언이 어떠한 맥락에서 나온 것인지는 알 수 없지만 반인 자격으로 온 슈분의 말이 『세종실록』에 수록된 것만으로도 슈분과 윤인보가 최소한 지인 관계에 있었던 것만은 확실하다. 슈분이 단 한번의 짧은 기간에 조선을 방문해 정치적으로 엄청난 파장을 불러올 발언을 했을 리는 없다. 아마도 슈분이 윤인보에 대해 私見을 말한 것이 대장경 탈취 음모 사건과 관련해 문제가 된 것 같다.

²⁰ 『世宗實錄』卷22, 世宗 5年(1423) 12月 25日(壬申) 條.

²¹ 한희숙, 「윤인보」, 한국정신문화연구원 편, 『한국민족문화대백과사전』17(한국정신문화연구원, 1991), p.310.

²² 『世宗實錄』卷23, 世宗 6年(1424) 1月 22日(己亥) 條.

IV. 周文系 산수화와 남송원체 화풍

슈분의 조선 사행은 조선 초기 회화와 무로마치 시대 수묵화의 상호 교섭과 관련해서 그 동안 크게 주목받아 왔다. 슈분이 조선에서 어떤 그림을 보았으며 그의 화풍에 조선 초기 회화가 어떠한 영향을 주었는가에 대한 학문적 관심은 높았지만 슈분의 기준작이 없는 관계로 슈분과 조선 초기 회화의 관련성은 추정 단계에 머물러 있다. 게이쥬의 1423~1424년 조선 사행과 관련해서 주목되는 사행은 1424년 1월 25일 일본 사신 일행의 귀국을 기념한 전별연 후 벌어진 게이쥬와 집현전 관료들의 만남이다. 이날 게이쥬와 본레이는 자신들이 가지고 있던 산수도와 관음도 등을 집현전 관리들에게 보여주었다. 그림을 감상한 후 집현전 관리들인 어변갑, 유효통, 김상직, 신장, 안지 등은 찬시를 지어 게이쥬와 본레이에게 주었다. 김상직이 竹軒詩, 신장이 梅窓詩, 아울러 어변갑이 雪庵詩를 지어 준 것을 보면 게이쥬와 본레이는 산수도, 관음도 외에도 대나무 숲으로 둘러싸인 정자 안에서 선승이 손님을 맞는 장면, 눈 내린 후 저녁 무렵 창밖으로 모습을 드러낸 매화 꽃가지, 눈 덮인 암자 안에서 면벽하고 있는 승려의 모습을 그린 그림도 함께 보여준 것으로 여겨진다. 현재 이 그림들이 정확히 어떤 그림인지는 알 수 없지만 무로마치 시대에 유행한 詩畫軸 중 書齋圖 계통의 그림들과 수묵 白衣觀音圖였을 것으로 추정된다.²³ 일본 사신이 가져온 무로마치 시대 시화축과 도석인물화를 집현전 관료들이 감상하고 찬시를 적은 사실은 韓日간의 회화 교섭과 관련해서 매우 주목되는 사항이다. 그러나 이 그림들은 슈분과는 관계 없는 그림이었을 것으로 여겨진다. 게이쥬가 이 그림들을 보여줄 당시 대장경판 약탈 음모 사건과 관련해서 게이쥬와 슈분은 적대관계에 있었다. 따라서 게이쥬가 슈분의 그림을 집현전 관료들에게 보여주었을 가능성은 별로 없다고 판단된다. 정치적으로 매우 민감한 사안에 연루된 게이쥬와 슈분 사이의 갈등 관계를 감안해 볼 때 게이쥬가 집현전 관료들에게 보여준 그림들



3
傳 周文 〈竹齋讀書圖〉
1446년 이전
종이에 담채
136.5×33.6cm
東京國立博物館



4
夏珪 〈風雨山水圖〉
13세기
비단에 담채 23.9×25.1cm
보스턴미술관



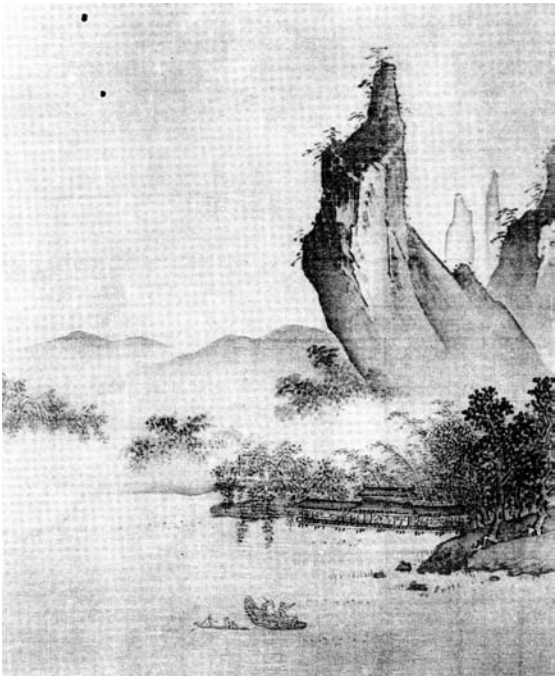
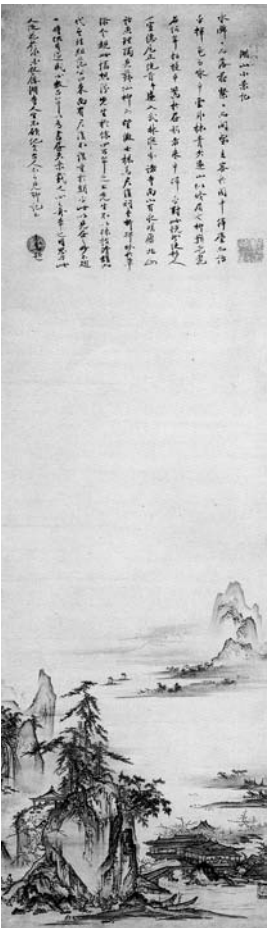
5
傳 夏珪 〈山水圖〉
13~14세기
종이에 수묵 47.5×115.5cm
晶山記念館

은 다른 화가들의 작품이었을 것으로 생각된다. 따라서 슈분이 조선에서 어떤 활동을 했는지 명확하지 않은 상황에서 슈분과 조선 초기 회화의 상호 관계를 규명하는 것은 매우 어려운 일이다.

현재 슈분의 진작은 전혀 남아있지 않아 슈분 화풍을 보여주는 산수화를 일괄하여 周文系 산수화로 부르고 있다. 슈분의 진작에 가장 가까운 그림 중 하나로 간주되는 〈竹齋讀書圖〉^{도3}는 구도, 樹枝法, 바위 표현에 있어 전형적인 남송원체 화풍인 馬夏派 화풍의 영향을 보여준다. 대각선 구도, 소나무 가지가 아래를 향하여 지그재그로 굽어있는 모습, 바위에 보이는 부벽준 표현은 특히 하규 양식과 관련된다. 시가지쿠 형태로 서재와 그 주변의 경치를 표현한 점은 무로마치 시대 수묵화의 새로운 변화라고 할 수 있지만 이러한 화풍의 근원은 마하파 양식, 그 중에서도 하규 양식이라고 할 수 있다. 하규의 〈風雨山水圖〉^{도4}에는 前景에 거대한 바위 위로 비스듬히 솟아오른 나무들, 그 아래 보이는 건물들, 渲染으로 처리된 遠山의 모습, 강한 대각선 구도가 나타나 있다. 구도와 경물 표현에 있어 〈풍우산수도〉와 〈죽재독서도〉는 매우 유사하다고 할 수 있다. 한편 傳 하규 작품인 《溪山清遠圖》중 일부를 모사한 것으로 여겨지는 전 하규 筆 〈山水圖〉^{도5}에는 대각선 방향으로 뻗어나간 소나무들의 모습이 보인다.²⁴ 지그재그로 강하게 밑으로 꺾인 소나무 가지들의 모습은 〈죽

²³ 시가지쿠에 대한 자세한 사항은 島田修二郎, 앞의 책(1987), pp.130-153 참조. 수묵 백의관음도에 대해서는 Yoshiaki Shimizu and Carolyn Wheelwright, eds., *Japanese Ink Paintings from the American Collections: The Muromachi Period* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1976), pp.48-53; Gregory Levine and Yukio Lippit, eds., *Awakenings: Zen Figure Painting in Medieval Japan* (New York: Japan Society, 2007), pp.178-193 참조.

²⁴ 전 하규 필, 〈계산청원도〉에 대해서는 何傳馨 主編, 『文藝紹興: 南宋藝術與文化·書畫卷』(臺北:國立故宮博物院, 2010), pp.220-226 도II-23, p.367 도판 해설 참조.



6
松溪天遊 〈湖山小景圖〉
1465년 이전 종이에 담채 121.5×34.7cm 京都國立博物館

7
傳 葉肖巖 《西湖十景圖冊》1葉
13세기 비단에 수묵 23.9×26.2cm 臺北國立故宮博物院

재독서도)에도 그대로 드러나 있다.²⁵ 현재 슈분의 진작이 남아있지 않아 슈분 화풍

²⁵ 전 하규 필 〈산수도〉와 〈죽재독서도〉의 밀접한 양식적 친연성에 대해서는 Yoshiaki Shimizu and Carolyn Wheelwright, 앞의 책(1976), p.29 참조. 한편 〈죽재독서도〉와 안견 전칭의 〈四時八景圖〉(국립중앙박물관 소장) 중 ‘晚春’과 비교하여 두 작품이 편파이단구도, 확대지향적 공간 개념, 근경에 雙松이 서 있는 비스듬한 언덕 모티프 등이 유사하다는 견해가 제기된 바 있다. 안휘 준, 앞의 책(2000), pp.483-484 참조. 그런데 〈죽재독서도〉는 1446년 이전에 그려진 그림으로 안견의 〈夢遊桃源圖〉(1447년, 일본 天理대학도서관) 보다 연대가 빠르다. 아울러 슈분계 산수화 중 슈분의 양식을 가장 잘 반영한 작품 중 하나로 간주되는 〈蜀山圖〉(도8) 역시 〈몽유도원도〉보다 연대가 빠르다. 따라서 〈죽재독서도〉와 〈사시팔경도〉중 ‘만춘’이 표면적으로 유사한 모습을 보인다고 해도 연대상의 커다란 차이를 어떻게 설명할 것인가 하는 문제가 남아있다. 아울러 〈사시팔경도〉에 나타난 안견과 화풍은 철저하게 李郭派 화풍을 바탕으로 한 것이지만 〈죽재독서도〉에 보이는 화풍은 전형적인 남송원제 화풍, 즉 마하파의 영향을 보여준다. 따라서 〈죽재독서도〉와 〈사시팔경도〉는



8
傳 周文 〈蜀山圖〉
1446년 이전
종이에 담채 73.9×30.2cm
東京 靜嘉堂文庫

의 정확한 양상을 파악하기는 어렵다. 그러나 ‘周文系 산수화’로 분류되는 작품들을 일별해 보면 대부분 마하파 화풍, 특히 하규 화풍과 밀접하게 관련되어 있음을 알 수 있다. 한 예로 슈분 양식을 가장 잘 계승한 화가로 평가되는 쇼케이 텐유(松溪天遊, 1440~1460년대에 주로 활동)의 〈湖山小景圖〉^{도6}에는 각이 진 거대한 바위와 그 위에 가해진 斧壁皴, 중경에 보이는 圭角의 岩峰, 정교하게 그려진 건물 모습이 보인다. 이러한 각이 진 거대한 바위와 끝이 뾰족하고 모난 규각의 암봉, 전경에 보이는 다리 및 바위 위의 정자 모습을 통해 이 그림의 원류가 하규의 《계산청원도》와 같은 작품이었음을 알 수 있다.²⁶ 즉 《계산청원도》의 模本들이 일본에 전래되어 무로마치 시대 화가들에게 강한 영향을 주었을 것으로 여겨진다. 〈호산소경도〉 왼쪽 中景에 보이는 圭角의 細長한 암봉은 마하파 화풍의 산수화에 자주 등장한다. 전 葉肖巖 필 〈西湖十景圖〉^{도7}에는 이러한 형태의 암봉이 중경과 원경에 연속적으로 나타나 있다. 섬초암은 항주 출신으로 남송 畫院에서 院人으로 활동했으며 마원과 하규의 화풍을 충실히 따른 인물로 전해지고 있다.²⁷ 슈분계 산수화의 대표적인 작품으로 평가되는 〈蜀山圖〉^{도8}는 고세이 류하(江西龍派, 1377~1446)의 題贊이 있어 1446년 이전에 그려진 그림이다. 〈축산도〉의 원경에 보이는 규각형의 암봉들은 마하파 화풍의 강한 영향을 보여준다. 전경에 높이 솟아 오른 소나무들의 가지들이 밑으로 강하게 꺾인 점, 대각선 구도, 드넓은 공간감, 암벽의 흑백 대조 또한 〈축산도〉가 마하파 화풍을 바탕으로 그려졌음을 알려준다. 따라서 슈분계 산수화의 상당 부분이 마하파 화풍, 특히 ‘하규 화풍(夏珪樣)’의 강한 영향을 받았다는 지적은 매우 적절하다고 생각된다.²⁸ 현존하는 슈분계 산수화는 조선 초기 회화와 관련되기보다는 무로마치 시대에 일본으로 전래된 마하

화풍상 근본적이고 구조적인 격차를 지니고 있다. 또한 쌍송이 서있는 언덕은 마하파 회화작품들에 자주 등장하는 모티프이며 아울러 대각선 구도를 통한 확대지향적 공간개념도 마하파의 화풍적 특징 중 하나이다.

²⁶ 〈호산소경도〉에 대해서는 Watanabe Akiyoshi, *Of Water and Ink: Muromachi-Period Paintings from Japan 1392-1568* (Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1986), pp.82-83 참조.

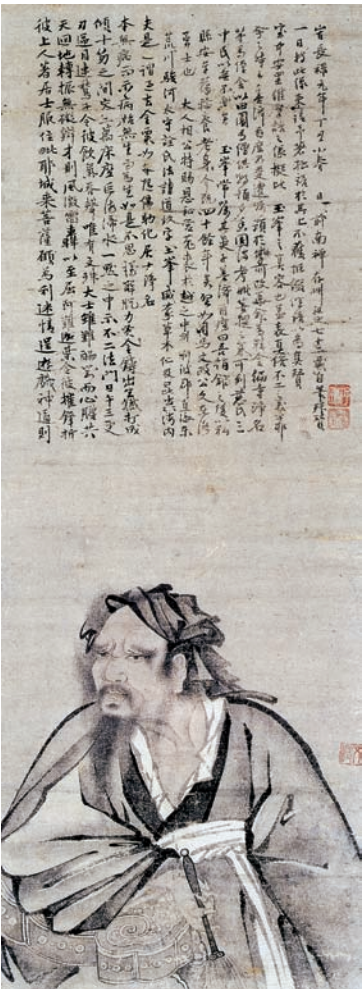
²⁷ 鈴木敬, 『中國繪畫史 中之一(南宋・遼・金)』(東京: 吉川弘文館, 1984), p.174.

²⁸ 무로마치 시대 수묵화에 미친 하규 화풍의 영향에 대해서는 山下裕二, 「室町水墨畫と夏珪」, 辻惟雄先生還暦紀念會 編, 『日本美術史の水脈』(東京: ぺりかん社, 1993), pp.801-833 참조.

파 화풍의 산수화와 직접적으로 연관된다고 할 수 있다. 즉 슈분계 산수화풍은 남송원체 화풍의 일본적 變容이라고 할 수 있다.

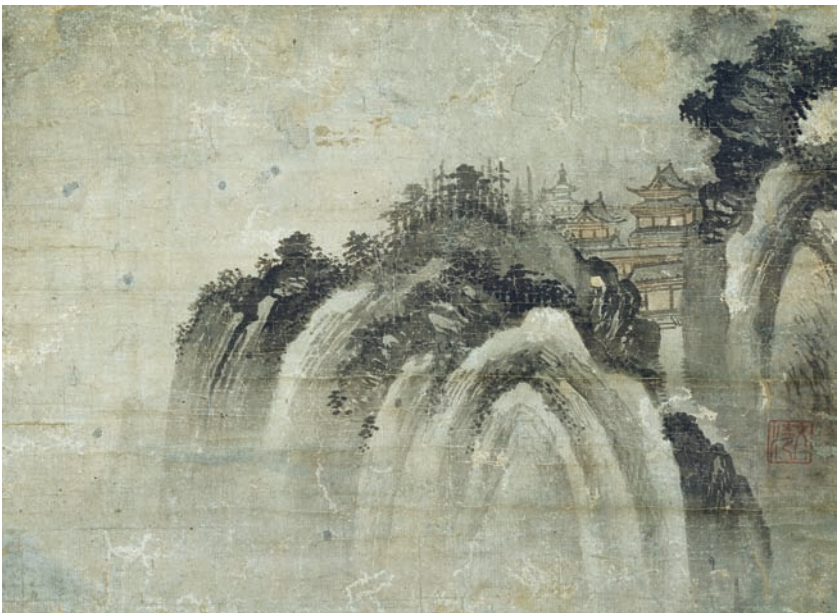
V. 분세이와 안견과 산수화

秀文, 周文과 함께 무로마치 시대 수묵화와 조선 초기 회화의 상호 교섭과 관련하여 주목되는 화가는 분세이다. 분세이는 오랫동안 쇼코쿠지의 선승이었던 죠세쓰와 혼동되어 왔다. 『고화비고(증정)』에는 분세이의 도장인 ‘文淸’이 죠세쓰의 인장 중 하나로 소개되어 있을 정도로 분세이는 죠세쓰의 그늘 속에서 망각된 화가로 존재해 왔다. 분세이가 1450~1460년대에 활약한 실존했던 화가였음을 밝힌 것은 후쿠이 리키치로(福井利吉郎, 1886~1972)이다. 후쿠이는 보스턴미술관(the Museum of Fine Arts, Boston)에 소장되어 있는 ‘文淸’ 印을 지닌 〈山水圖〉를 조사한 후 ‘文淸’ 도장은 죠세쓰와 전혀 관련이 없으며 분세이는 무로마치 시대에 활약한 화가라는 사실을 최초로 학술적으로 밝힌 논문을 1922년에 출간했다.²⁹ 후쿠이의 논문 이후 분세이와 관련된 작품들이 발굴·조사되면서 분세이의 실체가 보다 분명하게 드러나게 되었다. 현재 분세이에 대한 문헌기록은 남아있지 않다.³⁰ 남아있는 작품 중 다이토쿠지(大徳寺)의 선승이었던 요소 소이(養叟宗頤, ?~1458)를 그린 〈養叟宗頤像〉(1452년 이전)과 중국 臨濟宗 楊岐派의 開祖였던 楊岐方會를 그린 〈楊岐方會像〉은 분세이가 다이토쿠지와 관련된 인물이었음을 분명하게 보여준다.³¹ 임제종의 양기파가 다이토쿠지 내에서 상당한 영향력을 지니고 있었던 점을 고려해 볼 때 다이토쿠지 승려들이 분세이를 후원했음을 알 수 있다. 한편 〈維摩居士像〉^{도9}에는 난젠지(南禪寺)의 선승이었던 존코우 소모쿠(存耕祖默, ?~1467)가 1457년에 쓴 제찬이 적혀있다. 이 제찬에 따르면 이 그림은 죠묘지(淨名寺)를 창건한 아라카와 아키우지(荒川詮氏)를 기념하기 위해 제작되었다.



9 文淸 〈維摩居士像〉
1457년
종이에 수묵 92.4×34.3cm
奈良 大和文華館

10 傳 文淸 〈樓閣山水圖〉
15세기 후반~16세기 초반
종이에 담채 31.5×42.7cm
국립중앙박물관



분세이의 〈유마거사상〉은 居士佛敎의 대표적인 인물인 유마거사를 그린 인물화이지만 실제로는 아라카와 아키우지의 초상화라고 할 수 있다. 〈유마거사상〉에 존코우 소모쿠가 제찬을 쓴 것을 고려해 보면 다이토쿠지 외에도 분세이는 난젠지 승려들과도 교류했음을 알 수 있다.³²

현재 남아있는 분세이의 작품들을 중심으로 그가 다이토쿠지 승려들의 후원을 받았음은 알 수 있지만 문헌기록의 부재로 인해 분세이의 실체는 여전히 모호하다. 그가 승려였는지 아니면 다이토쿠지에 고용된 전문 화가였는지는 여전히 분명하지 않다. 심지어는 그의 국적이 과연 일본이었는지에 대한 의문도 제기되어 왔다. 분세이 전칭 작품으로 현재 국립중앙박물관에 소장되어 있는 〈누각산수도〉^{도10}는 안견파 화풍의 영향을 강하게 보여주는 작품이다. 〈누각산수도〉와 같은 작품을 바탕으로 분세이가 조선에서 일본으로 내도해 활동한 화가일 가능성이 제기되기도 했다. 그러나 분세이에 대한 전기 자료의 부재와 그의 작품들에 보이는 相異한 화풍들은 분세이의 실체를 규명하는 데 근본적인 어려움을 주고 있다. 분세이의 국적 및 생애에 대해서는 현재까지 대략 세 가지 가능성이 제기되어 왔다. 첫째 분세이는 일본

29 주4 참조.
30 渡邊一, 앞의 책(1987), p.54.
31 〈養叟宗頤像〉과 〈楊岐方會像〉에 대해서는 宮島新一, 앞의 책(1994), p.2와 p.62 참조.

32 高橋範子, 『水墨畫にあそぶ—禪僧たちの風雅』(東京: 吉川弘文館, 2005), p.168.

인 화가로 다이토쿠지 등에서 활동하면서 조선 초기 화풍의 영향을 강하게 받은 화가일 가능성이 있다. 두 번째 추측은 분세이는 조선 초기 화가로 어떤 이유인지는 모르지만 일본으로 건너와 다이토쿠지를 배경으로 활동했던 인물이라는 것이다. 셋째는 분세이는 일본인 화가로 조선 초기 안전파 화풍의 작품과 무로마치 시대 수묵화 전통의 작품을 모두 제작한, 즉 두 가지 화풍을 모두 구사한 화가일 가능성이 있다.³³ 먼저 세 번째 가능성과 관련해서 다나카 이치마쓰(田中一松)는 조선에 내조한 바 있는 분세이 구와이시(文成外史)와 그의 작품인 〈放牛圖〉_{도11}에 주목하여 일본어 발음으로 同音인 분세이(文清)와 분세이(文成)가 동일인물이라는 가설을 제기한 바 있다.³⁴ 버드나무가 있는 강가 언덕을 배경으로 한가롭게 풀을 먹고 있는 소를 그린 〈방우도〉에는 臨濟宗 선승들인 신텐세이하(心田淸播, 1375~1447), 고세이 류하(江西龍派), 난코 소젠(南江宗沅, 1387~1463) 세 사람의 題贊이 적혀있다. 이 중 난코 소젠이 1450년에 쓴 제발에 분세이 구와이시가 이 그림의 작자라는 사실이 나타나 있다. 고세이 류하가 1446년에, 신텐세이하가 1447년에 각각 사망한 관계로 이 그림의 하한은 고세이 류하가 제발을 쓴 1446년이라고 할 수 있다.

다나카 이치마쓰는 분세이 구와이시가 조선에 내조한 것으로 파악한 후 분세이 구와이시를 분세이와 동일인물로 가정하였지만 분세이 구와이시는 조선을 방문한 적이 없다. 조선에 내조한 인물은 난젠지의 승려로 시로 유명했던 분세이 사쿠조스(文成鶯藏主) 또는 분세이 조스(文成藏主) 혹은 분세이 자스본자쿠(文成座主凡鶯)로 불린 또 다른 분세이(文成)이다. 이 분세이는 난젠지의 대장경을 관리하는 藏主였으며 당시 京都의 五山文學을 주도했던 선승 중 하나였다. 분세이는 法名이



11
文成外史 〈放牛圖〉
1446년 이전
종이에 수묵 66.2×36.4cm
京都國立博物館



12
文淸 〈山水圖〉
15세기 중반
종이에 수묵 73.2×33.0cm
보스톤미술관

젠슈(玄周, 1430~1485)였던 사람의 세 번째 아들로 1486년 가을에 조선을 방문했다. 아울러 난젠지의 분세이는 1492년에 명나라를 다녀왔으며 1517년에 다시 명나라에 들어갔으나 귀국하지 못하고 중국에서 病死했다. 분세이의 아버지인 겐슈는 본래 南朝의 신하였지만 후에 北朝로 옮겨 오닌(應仁)의 난에서 무공을 크게 세우는 등 현달했던 인물이다.³⁵ 겐슈의 생몰년을 고려해 볼 때 분세이 구와이시는 난젠지의 선승인 분세이와 결코 동일인물이 될 수 없다. 〈방우도〉가 그려진 것이 1446년 이전이라는 사실을 생각해 보면 난젠지의 선승인 분세이가 분세이 구와이시라고 해도 그때 그의 나이는 아무리 빨라도 10세 전후가 된다. 즉 난젠지의 승려 분세이와 〈방우도〉의 작자인 분세이는 완전히 다른 인물이며 화가 분세이는 조선을 방문한 적이 없다. 결국 다나카 이치마쓰의 가설은 〈방우도〉를 그린 분세이와 난젠지의 선승인 분세이의 전기 사실을 혼동하면서 이루어진 것으로 文淸의 실체를 밝히는 데 도움이 되지 못했을 뿐 아니라 오히려 혼란만 가중시켰다고 할 수 있다. 결국 文淸는 〈방우도〉의 작자인 분세이, 난젠지의 선승으로 조선에 다녀온 적이 있는 분세이와는 아무런 관련이 없다.

분세이가 그린 산수화로 현전하는 작품은 보스톤미술관 소장의 〈산수도〉_{도12}와 마사키미술관(正木美術館) 소장 의 〈湖山圖〉 두 점이다.³⁶ 〈산수도〉는 전경에 높이 솟은 소나무의 형태 및 바위 표현에 보이는 부벽준을 통해 남송 시대 마

하파의 영향이 강하게 남아있는 작품임을 알 수 있다. 바위 뒤에는 배 한 척이 정박해 있으며 그 너머로 대나무 등으로 둘러싸인 집안에서 조용히 정좌해 있는 인물이 보인다. 넓은 강을 배경으로 원산과 전경이 분리된 구도는 元末에 유행한 ‘一河兩岸’ 구도를 보여준다. 그러나 안개를 사용한 공간적 깊이감을 표현한 점에서 남

³³ 분세이의 국적 문제와 관련해서는 안휘준, 앞의 책(2000), pp.493-495 참조.

³⁴ 田中一松, 「文成と文淸(室町時代水墨畫研究會記事)」, 『美術史』11(1954), pp.95-96; 리처드·스탄리=베이카(Richard Stanley-Baker), 앞의 글(1998), pp.11-12; p.19 주17 참조.

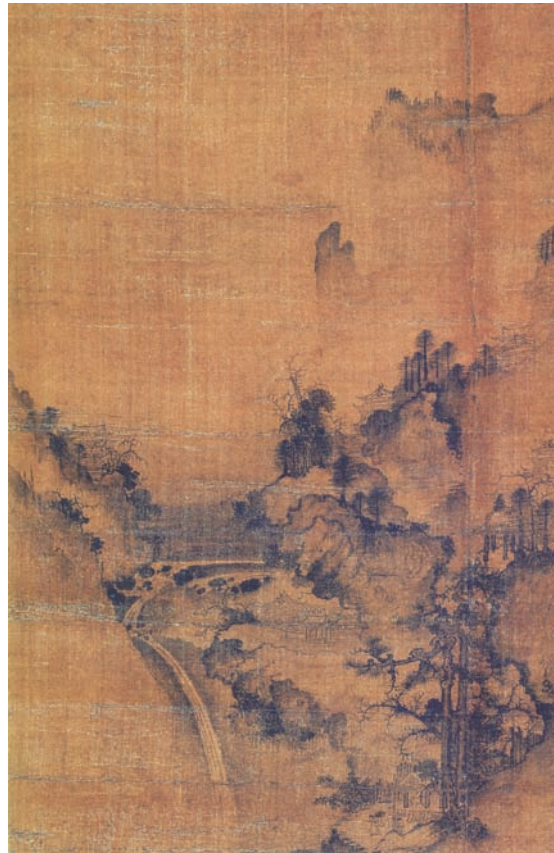
³⁵ 島田修二郎, 入矢義高 監修, 『禪林畫贊—中世水墨畫をよむ』(東京: 毎日新聞社, 1987), p.440. 야마오가 다이조우(山岡泰造) 설명 참조; 리처드·스탄리=베이카(Richard Stanley-Baker), 앞의 글(1998), p.11. 五山禪 및 五山文學에 대해서는 Martin Collcutt, *Five Mountains: The Rinzaï Zen Monastic Institution in Medieval Japan* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981) 참조.

³⁶ 〈호산도〉에 대해서는 宮島新一, 앞의 책(1996), p.14 도15; p.64 도81; p.65 참조.

송원체 화풍의 강한 영향을 살펴볼 수 있다. 그림 오른쪽 하단에 ‘文淸’ 인장이 찍혀있다. 그런데 전경의 소나무, 바위, 초가 등 여러 곳에서 덧칠(retouching)한 흔적이 명백하게 나타나 있어 본래의 〈산수도〉는 淡墨을 사용해 그린 작품이라는 주장이 제기되기도 했다.³⁷ 즉 〈산수도〉는 원산과 유사하게 담묵으로 경물을 처리한 작품이었다고 할 수 있다. 한편 〈호산도〉에는 〈산수도〉에 날인된 동일한 ‘文淸’ 인장이 찍혀있어 분세이의 또 다른 진작으로 평가되어 왔다. 강한 대각선 구도, 전경의 소나무들과 다리 표현, 드넓은 공간감, 화면 전체에 나타난 詩情적 정취와 靜寂한 분위기를 통해 이 그림이 하규 화풍에 근거한 작품임을 알 수 있다.³⁸

〈산수도〉, 〈호산도〉 외에 분세이의 산수화로 간주되어 온 그림들은 궁교롭게도 모두 조선 초기 화풍, 특히 안견파 화풍을 충실히 보여주는 작품들이다. 국립중앙박물관 소장의 〈누각산수도〉와 〈산수도〉_{도13}에 보이는 둥근 바위 표현과 蟹爪樹는 안견파 화풍의 전형적인 특징이다.

그러나 〈누각산수도〉와 〈산수도〉, 일본 개인소장의 〈산수도〉 쌍폭에 찍힌 ‘文淸’ 도장의 경우 ‘淸’ 자 중 ‘月’ 획 내부 부분을 보면 ‘=’ 이 아닌 ‘-’ 이다_{도14}. 즉 ‘月’ 획에서 한 획이 빠진 기이한 형태의 ‘淸’ 자라고 할 수 있다.³⁹ 보스턴미술관 소장 〈산수도〉와 마사키미술관 소장의 〈호산도〉에 찍힌 ‘文淸’ 인장에는 ‘淸’자가 정확하게 나타나 있어 이 도장과 안견파 화풍을 보여주는 분세이의 산수화 작품들에 찍힌 인장은 확연히 다르다. 그런데 〈누각산수도〉에 찍힌 ‘文淸’ 인장은 가노 에이노(狩野永納, 1631~1697)의 『本朝畫印』과 아사오카 오키사다의 『古畫備考』에 수록된 조세쓰의 인장인 ‘文淸’ 도장과 같다_{도15}. 〈누각산수도〉 등에 찍힌 인장은 따라서 조세



13
傳 文淸 〈山水圖〉
15세기 후반~16세기 초반
비단에 수묵 54.8×35.6cm
京都國立博物館

14
도10의 세부

15
『本朝畫印』과 『古畫備考』에
수록된 조세쓰의 인장



쓰의 인장으로 전해진 ‘文淸’ 인장을 모방해 만들어 찍은 後印이라고 할 수 있다. 이 후인은 아마도 에도(江戸) 시대에 일본으로 전래된 조선시대 그림들을 조세쓰의 작품들로 변조하기 위해 날인된 것으로 여겨진다. 〈누각산수도〉의 箱書인 ‘僧如拙之畫’는 이 그림이 조세쓰의 작품으로 유통되었음을 명확하게 보여준다.⁴⁰ 결국 분세이의 작품들 중 조선 초기 안견파 화풍과 관련된 작품들은 분세이의 그림들이 아닌 조세쓰의 그림들로 인식되어 왔던 것이다. 즉 이 그림들은 분세이와는 아무런 관련이 없는 조선시대 안견파 화풍의 산수화들이며 분세이는 조선에서 일본으로 건너온 화가가 아니다. 보스턴미술관의 〈산수도〉와 마사키미술관의 〈호산도〉에서 살펴볼 수 있듯이 분세이는 남송원체 화풍을 일본화시킨 周文의 화풍을 충실히 계승한 전형적인 무로마치 시대의 수묵화가였다고 할 수 있다.

VI. 맺음말

무로마치 시대 수묵화와 조선 초기 회화의 상호교섭에 대한 연구는 그동안 秀文, 周文, 文淸를 중심으로 이루어져왔다. 그러나 이들에 대한 기존 연구를 검토해보면 과연 이 세 사람이 한일간 회화교섭과 관련하여 어떤 미술사적 의미를 지니고 있는지 의문이 든다. 먼저 秀文은 16세기에 활동한 슈분과 《묵죽화책》의 작가인 슈분으로 구분되며 이들의 정체성 또한 여전히 모호하다. 周文은 1422년에 처음 조선에 왔을 가능성이 높으며 1423년에 조선을 다시 방문한 것으로 여겨진다. 그러

³⁷ Anne Nishimura Morse and Nobuo Tsuji, eds., *Japanese Art in the Museum of Fine Arts, Volume 1: Text* (Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 1998), p.108.

³⁸ 〈호산도〉의 구도 및 양식에 대한 자세한 사항은 高橋範子, 앞의 책(2005), pp.156-163 참조.

³⁹ 분세이의 인장 중 ‘淸’자 획 부분의 문제에 대해서는 안휘준, 앞의 책(2000), p.495.

⁴⁰ リチャード・スタンリー・ベイカー(Richard Stanley-Baker), 앞의 글(1998), pp.18-20 주34 참조.

나 슈분이 조선에서 어떠한 활동을 했는지는 현재 알 수 없는 상황이다. 아울러 슈분의 진작은 남아있는 것이 전혀 없다. 또한 슈분계 산수화풍의 藍本이 된 것은 남송원제 화풍, 특히 하구 화풍이다. 따라서 슈분계 산수화 속에서 조선 초기 회화의 영향을 확인하기는 매우 어려운 상황이다. 분세이는 20세기 초에 재발견되어 현재 1450~1460년대에 활동한 화가로 그의 정체성이 확인되었다. 그러나 그에 관한 문헌기록은 전무하다. 분세이는 〈방우도〉의 분세이(文成) 및 난젠지의 분세이(文成)와 혼동되었지만 분세이는 이들 두 사람과는 아무런 관련이 없는 인물이다. 분세이는 조선에 온 적이 없는 화가로 선승들의 초상화인 頂相, 〈유마거사상〉과 같은 인물화, 남송원제 화풍에 기반한 산수화를 그린 전형적인 일본 화가이다. 분세이 작품으로 여겨져 왔던 조선 초기 안견과 화풍의 작품들은 모두 조세쓰의 인장으로 간주되던 ‘文淸’ 도장이 찍힌 15세기 후반~16세기 전반의 한국 그림들이다. 즉 안견과 화풍을 보여주는 분세이의 산수화 작품들은 그의 그림들이 아닌 조세쓰의 그림들로 인식되고 유통되었던 것이다. 결국 秀文, 周文, 文淸은 무로마치 시대 수묵화와 조선 초기 회화의 상호교섭을 연구하는 데 사실 큰 도움이 되지 않는 화가들이라고 할 수 있다. 즉 秀文의 《묵죽화책》을 제외하고 무로마치시대 수묵화와 조선 초기 회화의 상호교섭을 조명할 수 있는 이들의 작품은 현재 존재하지 않는다.

조선 초기 회화가 무로마치 수묵화의 발전에 새로운 자극이 된 것은 분명하다. 소가 쇼센(曾我紹仙, 16세기 전반에 활동)의 〈山水圖〉도16는 조선 초기 회화의 영향을 잘 보여주는 작품이다. 이 그림에 나타난 중경에 群集을 이룬 암봉들의 형태는 아마토분카간(大和文華館) 소장 의 〈煙寺暮鐘圖〉에 보이는 偏頗 삼단 구도를 이루며 위로 솟아오른 거대한 바위산들과 유사하다도17. 무로마치 시대 수묵화와 조선 초기 회화의 교섭양상과 관련하여 주목되는 작품은 운케이 에이이(雲溪永怡 혹은 運溪永怡, 1504~1520년경 주로 활동)의 〈山水圖〉이다도18. 이 그림의 원산에 보이는 短線點皴는 16세기 전반 안견과 화풍의 중요한 양식적 특징으로 운케이의 화풍 형성에 조선 초기 산수화가 영향을 주었음을 알 수 있다.⁴¹ 소가 쇼센의 〈산수도〉와 운케이 에이이의 〈산수도〉는 秀文,



16
曾我紹仙 〈山水圖〉
16세기 전반
종이에 담채 98.1×36.0cm
東京藝術大學

17
필자 미상 〈煙寺暮鐘圖〉
16세기
비단에 수묵 80.4×47.9cm
奈良 大和文華館



18
雲溪永怡 〈山水圖〉
16세기 초
종이에 수묵 44.0×20.6cm
大阪 正木美術館



周文, 文淸에 집중된 15~16세기 한국과 일본의 회화교섭에 대한 연구에서 벗어나 다른 화가 및 작품들에 많은 관심을 기울일 필요가 있음을 알려준다. 새로운 자료의 발굴 및 기존에 관심을 두지 않았던 작가 및 작품들에 대한 재조명은 차후 15~16세기 한일간 회화교섭 연구에 매우 중요한 사항이다. 이와 함께 미술사적 서술에 있어서도 보다 정확한 記述이 필요하다. 지극히 주관적이고 모호한 서술은 연구 방향에 혼란을 가져올 뿐 아니라 잘못된 환상으로 이어질 수 있다. 보스턴미술관 소장 분세이의 〈산수도〉에 대한 가나자와 히로시(金澤弘)의 평가는 지극히 주관적이고 모호한 서술의 대표적인 예이다. 가나자와는 분세이의 작품에 朝鮮畫의 영향이 보인다고 언급한 후 “마사키미술관 소장의 〈호산도〉와 비교해 볼 때 이 그림의 景物은 위로 중첩되어 쌓아올려진 구도를 보여주는데 이러한 구도로부터 생긴 일종의 적막감은 朝鮮畫風과 관련된 것이라고 말할 수 있을지도 모르겠다”라고 서술하였다.⁴² 보

⁴¹ 16세기 안견과 회화와 단선점준에 대한 자세한 사항은 안휘준, 앞의 책(2000), pp.429~450 참조.

⁴² 金澤弘, 『雪舟의 藝術·水墨畫論集』(東京: 秀作社出版, 2002), p.188.

스톤미술관 소장 〈산수도〉에 나타난 위로 쌓아올린 구도는 조선 초기 그림 어디에도 나타나지 않는 구도이다. 아울러 적막감이 조선시대 회화의 전형적인 특징도 아니다. 가나자와는 구도 및 분위기에서 이 그림이 조선 화풍과 ‘관련된 것이라고 말할 수 있을지도 모르겠다’는 매우 애매한 서술로 〈산수도〉의 화풍을 설명하고 있다. 조선시대 화풍에 대한 철저한 학문적 이해가 부족한 가나자와의 이러한 무책임한 서술은 개인적인 感興을 표현한 것에 불과하며 어떠한 미술사적 의미도 지니지 못한다. 15~16세기 무로마치 시대 수묵화와 조선 초기 회화의 상호교섭 연구에 있어 늘 주시해야 할 사항은 가나자와의 서술과 같이 근거 없는 주장들이다. 가나자와는 〈산수도〉의 구도 및 적막한 분위기가 조선 화풍과 관련될 가능성이 있다고 이야기했지만 구체적으로 어떠한 例示도 하지 않았다. 결국 가나자와의 서술과 같은 감상적인 주장을 통해 형성된 虛像들은 오직 연구 시각과 방향을 誤導할 뿐이다. 이러한 허상들이 사라질 때 15~16세기 한일간 회화교섭의 실제적 양상은 보다 분명하게 드러나게 될 것이다.

주제어 keywords
室町時代 水墨畫 Muromachi ink painting, 朝鮮 初期 繪畫 Early Joseon painting, 《墨竹畫冊》*The Ink Bamboo Album*, 秀文 Shūbun, 周文 Shūbun, 文清 Bunsei

투고일 2013년 3월 8일 | 심사일 2013년 4월 5일 | 게재확정일 2013년 4월 12일

참고문헌

사료

『太宗實錄 *Taejong Sillok*』
『世宗實錄 *Sejong Sillok*』

논저

안휘준 An, Hwijun, 『한국 회화사 연구 *Hanguk Hwoehwasa Yeongu*』, 서울: 시공사 Seoul: Sigongsa, 2000.
안휘준 An, Hwijun, 『한국 그림의 전통 *Hanguk Geurimui Jeontong*』, 서울: 사회평론 Seoul: Sahwoe pyeongron, 2012.
한문중 Han, Munjong, 「조선 전기 일본의 大藏經求請과 한일간의 文化交流 A Study of Japanese Requests for Taechanggyōng and Cultural Interchanges Between Korea and Japan in the Early Choson Dynasty」, 『한일관계사연구 *Journal of the History of Korean-Japanese Relations*』 17, 2002.
한희숙 Han, Huisuk, 「윤인보 Yun, Inbo」, 한국정신문화연구원 편 The Academy of Korean Studies, eds., 『한국민족문화대백과사전 *An Encyclopedia of Korean Culture*』 17, 한국정신문화연구원 The Academy of Korean Studies, 1991.

金澤弘, 『雪舟の藝術・水墨畫論集』, 東京: 秀作社出版, 2002.
宮島新一, 『日本の美術 336: 水墨畫-大徳寺と蛇足』, 東京: 至文堂, 1994.
リチャード・スタンリ=ベイカ(Richard Stanley-Baker), 「文清再考―異なる人物, 異なる國籍―」, 『國華』1232, 1998.
島田修二郎, 『日本繪畫史研究』, 東京: 中央公論美術出版, 1987.
島田修二郎, 入矢義高 監修, 『禪林畫贊―中世水墨畫をよむ』, 東京: 毎日新聞社, 1987.
郭再祐, 「文清山水圖考―新出・靜嘉堂文庫山水圖をめぐって―」, 『國華』1204, 1996.
鈴木敬, 『中國繪畫史 中之一(南宋・遼・金)』, 東京: 吉川弘文館, 1984.
高橋範子, 『水墨畫にあそぶ―禪僧たちの風雅』, 東京: 吉川弘文館, 2005.
田中一松, 「文成と文清(室町時代水墨畫研究會記事)」, 『美術史』11, 1954.
戶田禎佑, 『日本美術の見方: 中國との比較による』, 東京: 角川書店, 1997.
渡邊一, 『東山水墨畫の研究(増補版)』, 東京: 中央公論美術出版, 1987.

山下裕二, 「室町水墨畫と夏珪」, 辻惟雄先生還曆紀念會 編, 『日本美術史の水脈』, 東京: ぺりかん社, 1993.

何傳馨 主編, 『文藝紹興: 南宋藝術與文化・書畫卷』, 臺北: 國立故宮博物院, 2010.

Akiyoshi, Watanabe, *Of Water and Ink: Muromachi-Period Paintings from Japan 1392–1568*, Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1986.

Collcut, Martin, *Five Mountains: The Rinzaï Zen Monastic Institution in Medieval Japan*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

Fukui, Rikichiro, “A Landscape by Bunsei in the Boston Museum,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol.41, no.236, 1922.

Levine, Gregory, and Yukio Lippit, eds., *Awakenings: Zen Figure Painting in Medieval Japan*, New York: Japan Society, 2007.

Lillehoi, Elizabeth, “Reconsidering the Identity of Ri Shūbun,” *Artibus Asiae*, vol.55, no.1/2, 1995.

Matsushita, *Takaaki, Ink Painting*, New York and Tokyo: Weatherhill, 1974.

Morse, Anne Nishimura, and Nobuo Tsuji, eds., *Japanese Art in the Museum of Fine Arts*, Volume1: Text, Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 1998.

Shimizu, Yoshiaki, and Carolyn Wheelwright, eds., *Japanese Ink Paintings from the American Collections: The Muromachi Period*, Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1976.

Tanaka, Ichimasa, *Japanese Ink Painting: Shubun to Sesshu*, New York and Tokyo: Weatherhill, 1972.

ABSTRACT

Muromachi Ink Painting and Early Joseon Landscape Painting The Cases of Shūbun, Shūbun, and Bunsei

Chang, Chinsung

This essay explores the artistic interaction between Muromachi ink painting and early Joseon landscape painting by examining the lives and works of Shūbun (active ca. 1424), Shūbun (active early fifteenth century), and Bunsei (active 1440s–1460s). The identity of Shūbun, the author of the controversial *Ink Bamboo* album, dated 1424, now in a private collection, has long been debated. It is still unclear whether he came to Japan from Korea. It is certain, however, that the rock formations in the album show a distinctive stylistic influence from early Joseon paintings. There is another Shūbun who was active during the sixteenth century. He immigrated to Japan from Ming China and became a member of the Soga clan through marriage. He was famous for his paintings and has been known as “Soga Shūbun,” “To Shūbun (China Shūbun),” or “Tojin Shūbun (Chinese Shūbun). The Zen monk–painter Shūbun, active during the first half of the fifteenth century accompanied the Japanese envoys to Korea in 1423. He returned to Japan in the following year. Close examination of various records suggests that he could have visited Korea the year before. Although he visited Korea, it is almost impossible to know whether he had contacts with Korean painters and what he did during his stay. None of his genuine paintings has survived. Given that there is no extant authentic painting by Shūbun, it is extremely difficult to understand the artistic interaction between Shūbun and early Joseon painters and what Korean paintings had an impact on the formation of his style. Bunsei, a painter active during the second half of the fifteenth century, had long been forgotten and misidentified as Josetsu until

1922 when the Japanese scholar Fukui Rikichiro rediscovered the artist and his work. Bunsei received commissions from Daitokuji and Shōkokuji monks and painted portraits of Zen monks as well as landscapes. He is thought to have visited Korea. But deeper study reveals that he never visited Korea. It is the Nanzenji Zen monk Bunsei who visited Korea in 1468. There is yet another Bunsei who has been confused with the painter Bunsei. This Bunsei was also a painter famous for his extant painting Water Buffalo. The identities of the three Bunseis have been controversial. What is certain is that the first Bunsei never visited Korea and his extant paintings show no direct stylistic influence from early Joseon painting. There are at least four paintings bearing Bunsei's seal and showing the stylistic hallmarks of the early Joseon master An Kyōn (active 1440–1470). The seal on the paintings is currently thought to have been fabricated during the Edo period and have nothing to do with the painter Bunsei in question. The seal was added to make the paintings appear to be works by Josetsu who had been completely confused with Bunsei. Both Japanese and Korean scholars have paid too much attention to Shūbun, Shūbun, and Bunsei in their research on the artistic interaction between Muromachi ink painting and early Joseon landscape painting. The lives and works of the three painters do not seem to make significant contributions to our understanding of the topic. It is time to direct our attention to minor and underestimated painters and paintings that will shed new light on the artistic relationship between Korea and Japan.