

근세 中國에 있어서 西洋畫法 導入에 대해서 [2]*

- 明末·清代의 일반·민간화단을 중심으로 -

李 仲 熙**

차 례

- | | |
|---------------------------------|---------------------|
| I. 머리말 | 2. 명말청초기 : 판화의 전성시대 |
| II. 明末이래 궁정을 중심으로 한 西洋畫 수용의 개관. | 3. 蘇州版畫의 양식적 변화 |
| III. 西洋畫가 청대의 일반화단에 미친 영향 | 4. 서양화풍의 소주판화 |
| IV. 민간화단에 있어서 서양화의 영향 | 5. 기타 서양화풍 蘇州版畫 |
| 1. 강남지방의 신흥도시 | 6. 소주판화에 영향을 준 서양화 |
| | V. 맺음말 |

I. 머리말

근세중국, 즉 명말 이후가 되면 중국 전통화풍에 일대 변혁이 나타나는데, 여기에는 외래화법인 西洋畫의 전래라는 큰 요인이 있었기 때문이다. 당시 중국인들이 그 외래화법에 대해서 감탄했던 것은 무엇보다도 대상을 실물처럼 재현하는 寫實力이었으며, 이것이 전통의 중국회화보다도 상대적으로 훨씬 뛰어나다는 점에 대해서였다.

현실에 입각한 서양화의 사실력과 서구의 진보된 과학기술 명말청초기에 있어서 고조된 현실적 사고를 바탕으로 하여 西學이라는 학문을 일으킨 動因이 되었고, 그것이 또한 청대의 康熙(재위, 1662-1722), 雍正(재위, 1723-35), 乾隆(재위, 1736-1795) 등의 황제들이 적극적으로 서양 선교사 화가를 비호하고, 宮廷畫家로써 우대한 이유였다. 이리하여 그 외래 서양화법의 영향이 궁정내에 머무르지 않고, 전통화단에도 큰 파장을 몰고와서 일반의 전통화에 커다란 변화를 일으켰으며, 더욱이 서민이 감상하는 민간화단에 있어서도 서양화풍의 풍속화가 크게 확산되기에 이르렀던 것이다.

* 본 논문은 계명대학교 비사연구비의 지원을 받은 것임.

** 계명대학교 미술대학 교수

그런데 근세중국에서의 서양화 영향에 대한 연구는 특히 미술외적 분야를 포함하여 중국의 일본 등에 散在한 광범위한 자료수집이 필요하기 때문에 그 全貌를 파악하기가 결코 용이하지 않다. 일반전통화단에 대한 연구는 미국이, 민간화단에 대한 연구는 일본이 단연 앞서고 있다. 국내에서는 이 분야에 대한 연구가 거의 전무한 형편이고, 이 분야에 관한 필자의 연구는 내용상 중국 궁정을 중심으로 이루어진 것과 일반·민간화단에서 수용된 것으로 크게 둘로 나누어서 1, 2편으로 진행하고 있다.¹⁾ 졸고에서는 전통화단과 민간화단에서 서양화 수용상을 주로 다루기로 한다.

전통화단에서는 서양화의 영향이라고 잘라 말할 수 있을 만큼 표면적으로 명료하게 들어나는 것은 거의 없다. 그러나 면밀하게 들여다 보면 의외로 서양화가 갖는 특성을 중국풍으로 改變시키고 응용하여 폭넓게 수용하고 있음을 볼 수 있다. 그리고 민간화단에서는 18세기 전반기에 주로 年畵와 蘇州 版畵에서 집중적으로 나타나고 있음을 볼 수 있다. 이 부분에 관한 자료는 일본에서 상당량 현존하고 있어서 중국의 연구가들도 일본연구를 원용하고 있는 실정이다.

Ⅱ. 明末이래 궁정을 중심으로 한 西洋畵 수용의 개관

이민족간의 왕조교체기였던 明末淸初期는 정치적으로 큰 혼란기였기에 사회적으로도 어수선하여 봉건체제가 상당히 이완된 상태에 있었다. 봉건체제에서의 혼란기란 것이 엄격한 신분적 제약을 얽매고 있는 체제적 이완을 가져와, 특히 일반서민들은 느슨하고 자유로운 분위기 속에서 한 개인으로서 존재가치의 중요성을 인식하게 되는 근대적 자아의식의 성장을 재촉하기에 이르렀다.

이 혼란기에 일반서민이 자유롭게 독자적 생업의 발판으로 삼은 것은 주로 상공업분야에의 종사였다. 따라서 명말청초기는 의외로 상공업이 번창했으며, 이는 신분과 직분의 제한에서 벗어날 수 있는 탈출구 역할을 했던 것이다. 따라서 이런 혼란기 속에서 상공업이 크게 발전하게 되는 기이한 현상이 나타나서 ‘工商皆本’이라는 주장이 대두되기도 했을 만큼 상품경제가 비약적으로 발전하게 되었다. 이런 시대적 분위기 속에서 또 하나의 특이한 변화는 서구문물의 대량이입이었다. 특히 이 시기에 있어서 상대적으로 발전한 과학문명과 실증적 사고의 전달자는 대거로 진출한 서양선교사들의 몫이 컸던 것이다. 그들의 실증적 사고를 바탕으로 한

1) 졸고, 「근세 中國에 있어서 西洋畵法 導入에 대해서 [1] - 明末淸初期 中國宮廷을 중심으로 -」, 『美術史學研究』 207호(1995, 9.), pp. 73-104. 또한 淸宮廷에서의 서양화법 도입에 관한 국내논문으로는 金理那교수에 의한 번역문 「조지 로어(George Loehr)의 ‘淸 皇室의 서양화가들」, 『미술사연구』 7호(1993.)가 있다.

西學과 같은 학문이 이 시기에 확산하게 된다.²⁾ 따라서 이 명말청초기는 무엇보다도 의식적인 면에서의 변화가 컸던 것인데, 이 무렵에 새롭게 형성된 시대정신이란 관념적 사고에서 벗어나 현실적이고 실제적 사실에 가치를 두게 되는 사고풍조였던 것이다. 이러한 맥락 속에서 經世致用 사상이나 考證學도 풍미하게 된다.

西洋畫도 이러한 시대적 분위기 속에서 본격적으로 이입되기 시작한다. 그 적극적 수용시기는 17세기 후반에서 18세기 전반기 무렵으로, 이 시기는 청대의 康熙(2대), 雍正(3대), 乾隆帝(4대) 통치기에 해당되며, 위로는 궁중에서부터 아래로는 민간화단에 이르기까지 西洋畫風이 애호받아 종래의 화풍과 현저히 다른 면을 보여주고 있다. 그 전래자는 서양 예수회의 선교사들 그리고 서구와의 상품교역자들이었다. 그러나 명말기부터 본격화되는 서구문물 전파의 주역은 다름아니라 서양의 耶蘇會(Jesuit會) 선교사들이었다. 그들은 천주교 포교의 수단으로 서양 과학기술 등의 학술과 종교사상을 보급시킨 데서 비롯된 것이다. 耶蘇會란 서양에 있어서 종교개혁으로 쇠퇴해 가고 있던 로마법황의 권위를 회복하기 위해서 스페인의 로욜라(Ignatius Loyola 1491-1556)가 新敎에 대항하여 舊敎를 내부에서 개혁하기 위하여 조직한 단체이다. 1534년 파리에서 창립되어 1540년 공인된 이 예수회는 법황의 허가 하에 '지리상의 발견시대'에 즈음하여 세계각지에 기독교를 포교함으로써 교세를 확장하려고 한 것이다.³⁾

2) 졸고, 『明末清初期 西洋畫法 導入의 시대적 배경』, 『藝術文化』(계명대학교 예술문화연구소, 1995), pp. 21-25.

3) 方豪, 『中西交通史』, (臺北, 中國文化大學出版部, 1983), pp. 973-982.

그후 1631년에는 프랑스 Dominic 교단도 중국에서의 전도활동을 전개하였고, 그 2년 뒤인 1633년에는 Francisco 교단도 가세하였으며, 포르투갈인에 이어 프랑수아인이 루이 14세의 적극책에 힘입어 그 세력을 급격히 확장시켰다.

서구문물 전파의 선두에 선 사람이 이탈리아인 마테오 린치(Matteo Ricci, 중국명 利瑪竇, 1552-1610)이다. 린치가 중국 傳道의 꿈을 안고 1582년 마카오(澳門)에 도착, 1583년에는 廣東省의 肇慶에 定住가 허가되고 이후 그는 韶州, 男昌, 南京을 거쳐 중국에 도착한지 20년이 되는 1601년에 비로소 대망의 수도 북경에서 傳道基地를 확립하게 되었다. 그의 헌신적인 포교활동으로 문인사대부의 신분이면서도 독실한 천주교도가 된 徐光啓(1562-1633), 李之藻(1565-1629), 楊廷筠(1557-1627)등과 같은 이른바 奉敎士人이 있었으며, 그의 死後이기는 하지만 1627년에는 전체신자가 4만명에 이르렀다고 한다.(裴永東, 『明末清初思想』, 대우학술총서, 인문사회과학 60, 민음사, 1992, p. 364.)

근세중국에 있어서 처음으로 서양화를 가지고 온 것은 나폴리 출신의 선교사 Michele Ruggieri(중국명 羅明堅)라고 알려져 있다. 1579년 인도의 고아에서 마카오에 온 그는 '數点的 筆致精細, 五光燦爛한 손으로 그린 聖像'을 휴대하고 있었다. 또 1583년 그가 廣東省 肇慶에 세운 교회에는 성모상, 성모자상이 걸려 있었다. 1584년 그가 紹興, 桂林에 포교를 가기 위해 肇慶을 떠날 때 嶺西道尹에게 성모상을 보냈으며, 1586년에는 동행인 Antonius Almeida(중국명, 安麥東)이 紹興에서 그리스도상을 사람들에게 보이게 있었다. 더욱 Ruggieri가 廣東에 체재중 유럽에서 휴대하고 있었던 대부분 동판화로 된 이탈리아 미술의 인쇄품을 전시했을 때 그것을 본 사람들은 그 원근화법과 명암표현에 경탄하여 그 중에는 그와 같은 화법을 배우겠다는 중국인도 있었다고 한다. 이리하여 예수회 선교사들이 전래한 유럽회화는 廣東을 중심으로 서서히 중국인 사이에 알려져 1592년에는 서양관화를 배워서 작품을 만드는 중국화가 나오 정도였다고 한다.(戎克, 『萬曆, 乾隆期間西方美術의 輸入』, 『美術研究』, 1959, 1期.)

예수회는 동방제국의 포교에 있어서 서구의 과학지식을 포교의 주요 수단으로써 적극적으로 이용했고, 한편 청조의 궁정에서도 그들의 과학지식이나 서구제국에 관한 정보가 필요했기 때문에 그들의 재능을 환영했던 것이다. 결과적으로는 雍正帝 시대에 중국인의 습속을 무시한 그들의 비타협적 포교정책이 위협시되어 이후 아편전쟁에 이르기까지 중국에서는 그리스도교 금교정책이 취해지기는 했지만, 청왕조는 궁정에서 그들의 존재를 인정하고, 수학, 천문학, 曆法, 의학, 양학 등의 특수기능자로서 우대하였으며, 황제의 신하라는 형태로 청조 관료제도 내에서 그들을 인정하고 있었다.⁴⁾

특히 雍正年間에서 乾隆年間에 걸쳐 宮廷書院의 총아였던 이탈리아인 郎世寧(Giuseppe Castiglione, 1688-1766)을 비롯한 서양선교사 화가들은 궁정에서 유화제작이 기본적으로 금지되었고, 중국의 전통적 題材와 樣式에 의거하여 제작할 것을 강요받았다. 주제나 구도도 황제로부터 지정받고, 光源에 의한 명암을 그리는 것도 허가되지 않았으며, 초상화는 정면에서 머리를 크게 그리지 않으면 안되었다. 더욱이 郎世寧은 건축가로서의 일도 했다. 乾隆帝는 康熙帝 시대부터 離宮이었던 圓明園을 궁전, 정원 모두 서양풍으로 개조하도록 郎世寧에게 설계를 맡긴 것이다. 1747년경부터 시작하여 1759년경 완성한 이 離宮은 분수나 정원을, 포함하여 모두 서양풍으로 건축되었다. 기본적으로 고전주의적인 소묘와 구성을 가진 정통적 바로크 화풍이었던 郎世寧의 작품은 거의 수채화로 종이나 비단에 그려져 있다.

특히 청궁정에서는 宮廷書院을 설치하여 매우 사실적인 화풍도 상당량 제작했던 것인데, 여기에서는 약 200년간에 걸쳐 100여명의 작가를 수용할 정도로 규모가 컸던 것이다.⁵⁾ 畫員들은 황제의 명을 받들어 일 만여 편의 각종회화 작품을 창작하여 지금까지 전해지는 畫軸이나 壁畫가 천여 편이 넘는다고 한다. 이들 院畫는 황제에 의해 장악되어 직접 황제를 위해 봉사하는 말하자면 御用繪畫라고 할 수 있다. 그 제작과정을 보면 화원의 상위계층에 속하는 畫畫人和 畫畫栢唐阿가 그림제작을 담당하였는 데, 이들은 모두 주관관원의 통제를 직접받고, 주관관원은 다시 황제의 명을 직접 받아 그 명을 준수하여 집행하였다. 만약 황제의 명령이 어떤 사람이 어떤 종류의 그림을 그리고 언제 완성하라고 하면 반드시 그 명에 따라 처리해야 했다.

4) 한 예로, 북경의 궁정에 출입하는 서양인 선교사는 중국어를 배우고, 중국인 관리와 같은 긴 비단 두루마기와 관을 쓰고 머리카락을 길게 하는 것이 보통이었다. 그들은 중국풍 행세를 강요받았으며 그 행동은 엄한 총관들의 감시하에 놓여졌고, 이름도 중국명이 붙여졌다. 그들은 모두 전문기술이나 지식 즉 시계제작, 상아나 보석세공, 칠보기법, 악기제작, 약학, 화학, 기계공학, 건축학, 의학 등 모든 장르에 걸쳐서 황제의 요구나 의문에 대답하는 것이 그들의 임무였다.

5) 楊伯達, 『清代書院』, (북경 : 紫禁城出版社), 1993.

清代에 있어서 書院의 존재여부에 대해 그간에 논란이 많았는 데, 이 점에 대해서 楊伯達씨가 상세한 검증으로 밝히고 있다. 楊씨의 논증에 의하면 청 宮廷에서는 방대한 규모의 書院이 존재하고 있었으며, 그곳에서 西洋畫가 황제의 관심과 비호아래 적극적으로 그려지고 있었음을 밝히고 있다.

황제는 화화인의 그림에 대해서 비평하기도 하고, 각종 회화에 대한 요구를 하기도 하며, 작업이 산만한 사람에 대해서는 경고를 하기도 했다.

2대 康熙祖때의 궁정 수석화가로는 冷枚, 4대 乾隆祖 때의 궁정화가로는 陳枚, 冷枚, 冷監, 張爲邦, 唐岱, 郎世寧, 王致誠, 艾啓夢, 丁觀鵬, 堯文翰, 楊大章, 金廷標, 梁觀 등이 있었으며, 이때의 수석화가로는 이탈리아인 선교사 화가 郎世寧(1688-1766)이다.⁶⁾

이상 청대화단 전반을 개관한다면, 四王吳惲에 대표되는 명대 吳派계를 이은 소위 정통과 화가나 지방혁신파는 옹정, 건륭조에 이르면 이미 쇠퇴기에 접어들거나 소멸하게 된다. 또한 화단의 지역적 분포에 있어서는, 일반화단이 楊州城 일대를 중심으로 한 중국 동남부 일각을 중심으로 치우쳐 있었는데 비해, 宮廷畫院은 당시의 정치활동 내지는 궁정생활과 밀착되면서 더욱 역대 황제들의 문예애호에 뒷받침되어 재야의 유능한 화가를 영입, 높은 기량과 강력한 역량을 형성하여 하나의 새로운 길을 창출하였으므로, 청대 화단 전체에 있어서 가장 비중 있는 영역으로 간주되었던 것인데, 이 점이 이전시대와 구별되는 특징이기도 하다.

Ⅲ. 西洋畫가 청대의 일반화단에 미친 영향

서양화에 대한 중국인의 반응을 보인 기록은 이입된 즉시 나타나기 시작한다. 그 대표적인 것이 安徽의 製墨家 程大約이 편찬하고 丁雲鵬이 原畫를 그린 『程氏墨苑』(1606)으로, 이는 墨의 圖案集이라 할 수 있다. 정대약은 1605년 마테오 릿치와 만나 성모자상 외에 4점의 그리스도교 圖像을 얻었다. 이 외에 顧起元(1565-1628)의 『客座贅語』(1618), 姜紹書의 『無聲詩史』

6) 참고, 앞의 논문(주1).

清代畫院의 전반적 상황을 자세히 알려주는 자료로써 『養心殿造辦處各作成做活計清』이란 문서가 있으며, 거기에 의하면 청대화원의 개략은 다음과 같다.

청의 전반 順治, 康熙, 雍正의 3朝(1644-1735) 91년 동안에는 비록 畫院이라는 명칭은 없었으나 실질적으로는 화원의 역할이 있었던 특이한 시기이다. 그 다음의 건륭 원년(1736)부터는 畫院處와 如意館을 설치하여 화원역사상 보기 드문 복선체제로 재편되어 있었다. 그 중 畫院處는 명실상부한 화원이었으며, 如意館은 화원의 직무는 있으나 명칭이 없는 기구로서, 회화를 주요임무로 하고 있었지만 동시에 표구, 옥, 상아, 무쏘뿔, 商絲(象嵌)등 황제가 좋아하는 기예가 높고 정교하며 아름다운 공예품제작도 아울러 보살피는 기구였다. 고급의 종합성을 띤 궁정작업장인 如意館과 圓明園(啓祥宮이라고도 함)은 국내 우수 공인들을 회화하는 사람들의 대열에 집중시켜 놓은 것일 뿐만 아니라 약간의 서양화 교사를 채용하여 직책을 맡겨 놓았는데, 이는 중국과 서양의 문화교류와 융합에 대하여 과소평가할 수 없다는 것을 말해주는 것이다. 그리고 건륭 27년(1762) 畫院處는 瑛琅處(주로 年畫와 瑛琅畫를 제작하였음)에 합병되어 33년동안 이런 상황이 계속되었다. 화원의 관리제도는 養心殿造辦處란 기구가 있어서 화원은 그곳에 예속되어 있었다. 화원 내에는 畫畫人·徒弟·畫畫栢唐阿·蘇拉 등으로 등위가 나뉘어져 있고, 대우에도 등급에 따라 차별이 있었다. 특히 4대 황제인 乾隆(재위 1736-1795)은 그림과 글쓰기를 좋아하여 如意館을 설치하고 많은 畫畫人(畫院의 상위급 화가)을 모집, 자신을 위해 작품을 제작케 하였다. 그들에 대한 물질적 대우를 후하게 하였을 뿐만 아니라 새롭고 생기 넘치는 인재를 끊임없이 보충하기 위해 분기마다 견습공을 모집하여 화원발전을 촉진하였다.

(1646), 張庚의 『國朝畫徵錄』(1735) 등은 서양화법을 소개한 문헌으로써 알려져 있다.

중국전통의 일반화가로서 西洋畫에 대한 반응도 없지않다. 명말청초기의 顧凝遠(생몰년미상)이 남긴 화론 『畫引』에는 ‘西洋畫’라는 어휘를 직접적으로 사용하지는 않았지만, 「日華」의 항에 당시 새로운 화풍에 대해서 논술하고 있다. <月華圖(月光의 그림)>는 그림의 光과 그림자의 자연주의적 표현에 관심을 보인 작품이다.⁷⁾ 그리고 董其昌의 후계자의 한 사람인 吳歷(1632-1718)은 淸初의 정통파 문인화가이면서 열심인 종교가로서 불교에서 예수회로 바꾸어 드디어 선교사로서도 활약했는데, 그에게는 『墨井畫跋』이라는 화론이 있다. 거기에는 서양화의 특징에 대하여 중국화와 비교하여 객관적으로 서술하고 있는데, 서양화가 주로 형태의 객관적 묘사에 뛰어나다는 것, 외광에 의한 명암을 철저히 추구하고 있다는 것, 필법을 무시하고 있다는 것 등을 지적하고 있다.

“우리들 그림은 形似를 취하지 않으며 形에 구속되지 않는다. 이것을 神逸이라고 한다. 그들 그림은 오로지 陰陽, 正面과 背面, 形似와 형식을 무엇보다 연구한다. 우리들 그림은 款識을 그림 상단에 적고, 그들은 그림 하단에 적는다. 用筆도 또한 중국화와는 같지 않다.”⁸⁾

청대전반에 요직의 벼슬을 두루 거친 궁정화가 雛一桂(1686-1772)는 『小山畫譜』(1756년이전 간행)에서 「西洋畫」의 條를 별도로 두어 설명하고 있다.

“서양인은 鈎勒法에 뛰어나서 그림이 陰影, 원근에 있어서 조금의 잘못도 없다. 그들 그림은 인물, 건물과 수목 등을 표현함에 있어서 모두 빛과 그림자가 있다. 안료와 붓사용에 있어서도 중국과 완전히 다르다. 풍경은 넓은 前景에서 좁은 遠景으로 삼각형을 이루도록 계산되어 있다. 그들이 벽에 궁전을 그리기도 했는데, 그것이 진짜와 같이 느껴져서 그만 그 속에 들어가고 싶어진다. 그림을 배우는 사람은 그들 그림 가운데 한 두가지 특질을 따서 사람의 눈을 끌게 하는 그림을 그릴 수 있다. 그러나 筆法은 일체 없으며, 기술은 뛰어나지만 畫品 수준에는 넣을 수 없다.”⁹⁾

雛一桂도 서양화에서는 명암과 투시원근법이 현실적이고 정확하게 그려져 있으며, 역시 필법이 없다는 점을 언급하고 있는 데, 이점에 대해서는 이미 설리반(Michael Sullivan)씨와 일

7) 『畫引』 3권, 依詩瘦閣刊本(『畫苑秘笈』에 수록)

8) 沈子承編, 『歷代論畫名著彙編』(世界書局, 1973), 원문은 다음과 같다.

“我之畫不取形似, 不落窠臼, 謂之神逸. 彼全以陰陽向背, 形似窠臼, 上用工夫. 卽款識, 我之題上, 彼之識下. 用筆亦不相同.”

9) 『畫吏叢書本』에 수록. 원문은 다음과 같다.

“西洋人善勾肋法, 故其繪畫於陰陽遠近不差縹緲. 所畫人物屋樹皆有日影. 其所用顏色與筆, 與中華絕異. 布影由闊而狹, 以三角量之. 畫宮室於牆壁, 令人幾欲走進. 學者能參用一二, 亦其醒法. 但全無筆法, 雖工亦匠, 故不入畫品.”

본의 요네자와 가호(米澤嘉圃)도 일찍부터 지적하고 있다.¹⁰⁾

그런데 중국 전통화가들이 서양화의 특징에 대해서 언급할 경우 반드시 중국화와 비교하는 방법을 취하고 있고, 또한 자신들의 전통회화를 비판하는 사례는 거의 없다는 점이 주목된다. 이러한 점은 의식적인 면에서 자신들 전통회화의 우수성에 대한 강한 자부심을 밑바닥에 두고 있는 것으로써, 그들이 지적하는 서양화의 장점을 노골적으로 받아들이지 않고 있다는 증거이기도 한 것이다. 그렇다면 그들의 작품속에서 서양화의 영향을 받은 사례는 없을까. 이 점에 대해서는 설리반, 케힐(James Cahill) 교수, 요네자와 가호 등 제씨의 지적이 있다.¹¹⁾ 이들이 지적하는 바로는, 서양화의 영향을 받은 중국화가들 중에는 특히 金陵派 화가들에게 많다는 점이다.

南京지역을 중심으로 한 소위 金陵派 화가들에게는 현실감의 표출과 서양화적 느낌이 돋보이고 있었는데 여기에는 그만큼 이유가 있었던 것이다. 지방과거 시험장으로 강남의 준재들이 교유하는 文雅의 도시이기도 한 고도 南京(金陵이라고도 함)은 명초기에는 수도였고, 명의 3대 永樂帝가 북경에 천도한 후에도 副都로서 江蘇省의 정치 중심지로서 변영했다. 따라서 남경은 이전 蘇州, 松江에 대신하여 安徽省의 新安과 함께 유력한 화단이기도 했다. 특히 1599년 Matteo Ricci가 방문한 이래 그리스도교 포교의 중요 거점의 하나로 된 이후 이국문화에 대해 항상 중국인이 호기심의 눈으로 보게 했던 지역이었다. 金陵派 화가로는 董其昌, 吳彬, 趙左, 邵彌, 張宏, 項聖謨 등이 있지만, 흔히 金陵八家라 하면 龔賢, 樊圻, 高岑, 鄒喆, 吳宏, 葉欣, 胡慥, 謝蓀 등을 말한다. 이들 회화에서는 종래의 필세 즉 骨法으로는 잡을 수 없는 표현경향이 현저하게 나타나는 데, 그 새로운 경향이란 어떠한 것인지 좀 더 구체적으로 살펴보자.

케힐은 明末에 들어가서 창작적 화풍을 가진 董其昌, 吳彬, 趙左, 邵彌, 張宏, 項聖謨 등 金陵派 화가들에게 있어서 서양화, 특히 서양 동판화는 그들에게 많은 시사를 주고 새로운 연상을 시켜 의식의 해방을 가져다 주었다고 지적하고 있다.¹²⁾ 즉 중국회화의 전통이나 화가의 경험적 이해의 테두리를 넘어선 또 다른 회화표현의 가능성을 열어주었다고 할 수 있다. 예를 들어 董其昌(1555-1635)의 경우, 중국 회화상에서 종래에 볼 수 없었던 산수화의 참신한 구도법,

10) Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art : From the sixteenth Century to the Present Day* (New York Graphic Society, 1973), pp. 85-86.

米澤嘉圃, 『中國近世繪畫と西洋畫法』, 『米澤嘉圃美術史論集』上卷, (國華社編輯, 朝日新聞社), 1994, pp. 364-378.

11) ① James Cahill, "Wu Pin and his Landscape Painting", *Proceedings of The International Symposium on Chinese Painting* (National Palace Museum, Taipei, 1970), pp. 635-688.

② James Cahill, *The Compelling Image : Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (The Harvard University Press, 1982),

③ Michael Sullivan, "Some Possible Sources of European Influence on Late Ming and Early Ch'ing Painting" *Proceedings of The International Symposium on Chinese Painting* (National Palace Museum, Taipei, 1970), pp. 593-615.

12) James Cahill, "Wu Pin and His Landscape Painting", pp. 635-688.

극단적인 명암의 대비, 그리고 청록산수화의 전통을 일신하는 극채색의 물골화법이 있다. 그의 화풍에 대해서는 자신의 이론적인 설명도 있기는 하지만, 주목되는 것은 비록 그가 서양화에서 촉발되었다고 하더라도 결코 그 같은 서양화 영향의 사실을 노골적으로 표명할 리가 없는 것이다. 그러나 동기창의 그림(圖 1)은 역시 중국의 전통적 산수화의 의식만으로는 설명할 수 없다고 지적하고 있다.

당시 중국 산수화가들이 주로 참고로 하고 영향을 받은 서양화라고 한다면 서양의 많은 도시 경관이나 자연, 풍속을 전하는 동판화집으로서, 『세계의 舞臺』¹³⁾나 『세계의 都市』¹⁴⁾라는 책이 알려져 있다. 서양의 신대륙을 그린 이 동판화집은 특히 화풍에 있어서 마치 북송화풍처럼 大觀的 묘사가 대부분인 점이 주목된다. 즉 경관전체를 하늘에서 내려다 보듯 俯瞰視로써 거시적으로 조망하여 그린 것이 대부분인데, 이러한 화풍의 탓으로 당시 새로운 화풍을 탐색하고자 하는 중국의 전통화가들에게 자신들의 표현세계를 풍부하게 하는데 많은 시사를 줄 수 있지 않았나 생각된다.¹⁵⁾



圖 1. 董其昌, 〈靑山山圖〉(부분), 1617년, 22.5×66.9cm, 紙本彩色, Cleveland Museum of Art.

- 13) 이 책의 원명은 *Teatrum Orbis Terrarum*으로 Abrabam Ortelius가 1579년에 편찬한 것이다. 이것이 1601년 뢰치가 명말의 神宗帝에게 헌상한 萬國圖 一冊이었다.(小林宏光, 「明末繪畫と西洋畫法の遭遇」, 『中國の洋風畫展』도록, 町田市立國際版畫美術館, 1995, pp. 124-135.)
- 14) 원명은 *Civitates Orbis Terrarum*, 전 6권, Georg Braun와 Hogenberg가 1572-1616년간에 편찬한 것이다. 그 일부는 1570년 간행의 Abrabam Ortelius 저서 都市圖集 『세계의 舞臺』(*Teatrum Orbis Terrarum*)와 함께 1608년 南昌에 유입되고 있었던 것이 확인된다. [Sullivan 저, 앞의 책(주10), p. 600.]
- 15) Cahill, 앞의 책(주11의 ②), pp. 91-93.

산수화에 있어서 서양화적인 표현의 출현은 16세기말부터 북송화의 재평가라는 문제와 관련성 여부가 지적되고 있다. 케힐은 명말에 있어서 北宋繪畫의 부흥에 대해서 서양동판화와 관련시키고 있는데, 힘차고 기발한 산괴의 형태, 명암대비에 의해 달성된 현실미를 띤 바위의 질감, 들여다 보는 듯한 다중의 공간층을 설정하는 것에 의한 깊이 지향 등, 북송화와 서양동판화는 공통적인 특징을 많이 갖고 있다는 것이다. 케힐의 지적은 서양동판화로부터 받은 자극이야말로 명말화가들이 북송풍 산수화를 부흥시킨 계기라고 주장한다.

그렇지만 이미 16세기말 이래 북송화에 대한 관심이 높아지고 있었고, 역으로 북송화풍의 재구축을 위해서 서양동판화 화풍이 이용되었다고 생각된다. 그리고 董其昌에 의한 북송화가들의 재평가와 倣古山水畫 운동에 의해 17세기 화단은 갑자기 북송 산수화풍에 관심을 가지기 시작했다고 생각된다.

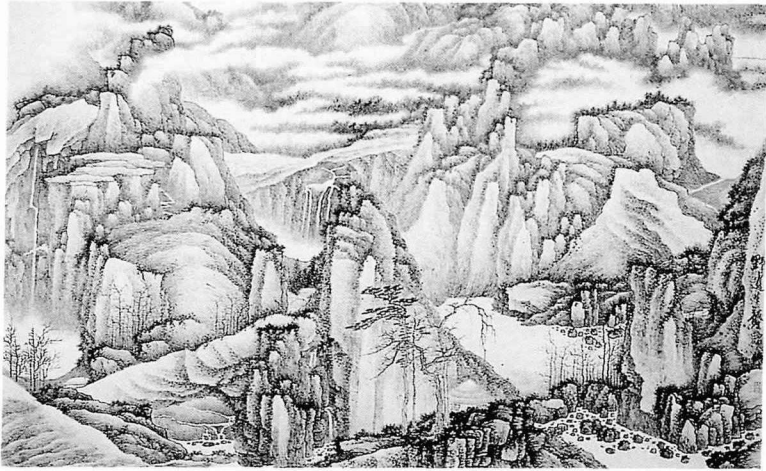


圖 2. 龔賢, 〈千巖萬壑圖〉, 62×102cm, Rietberg Museum, (Zurich), 紙本水墨

董其昌과 마찬가지로 전통화풍에서 상당히 이탈하여 이질적인 화풍을 보이고 있는 龔賢(1619-1689)의 경우는 산수의 실재감에 충실한 묘사가 아니라, 심산유곡을 이미지화하여 음울하고 환상적인 화면구성으로 환원시키고 있는데, 여기에는 서양관화의 영향이 농후하다고 지적되고 있다.¹⁶⁾ 예를 들어 <千巖萬壑圖>(圖 2)는 우선 강렬한 명암대비와 군봉의 평면적 구성이 특이하다. 능선으로 이어지는 명부와 암부의 극적인 대비는 다소 기계적인 것이어서 공간의 전후관계는 불합리한 점도 많으며, 근경에서 원경에 걸쳐 중횡으로 이어지는 산봉우리의 구성적 배치는 전체로서 대단히 긴밀한 구성을 취하고 있다. 그러한 도식적 구성 가운데서도 상단 雲海의 부분은 부감묘사가 정확하고 회계 남겨진 구름이 숨과 같아서 전체적으로 어딘가 중국풍다운 느낌을 받지 않는다. 이런 점에 대해서 케힐씨는, 『세계의 舞臺』 동판화집 속의 ‘템페의 계곡’¹⁷⁾(圖 3)과 비교하여 유사한 점이 많다는 지적이다.¹⁸⁾ 즉 명암의 대비에 의한 산봉우리의 입체감, 구름이 떠있는 계곡을 부감묘사로 화면 가득히 잡은 구도, 끝이 뾰족한 바위의 구성, 질감과 중량감의 풍부함 등, 이러한 표현은 특히 이미지면에서 동판화의 바위산 표현과 아주 유사하다. 단지 龔賢은 바위의 상하에 강렬한 명암의 대비를 나타내고 있지만 빛의 방향성에는 일체 관심이 없다. 따라서 합리적 시각에서 보면 상당히 불합리성을 내포하고 있어서, 밝은 부분은 외광이 비쳐지는 장소라기보다는 바위나 수면의 내부에서 발하는 신기한

16) 米澤嘉圃, 「中國近世繪畫와 西洋畫法(下)」, 『國華』 688호(1949), pp. 191-194.

17) 이 동판화는 Anton Wierix作으로 英語名으로는 'View of Thessaly and the Vale of Tempe'라고 하며, Abraham Ortelius의 *Teatrum Orbis Terrarum* (1579)에 실려 있다.

18) Cahill, 앞의 책(주11의 ②), pp. 178-183.

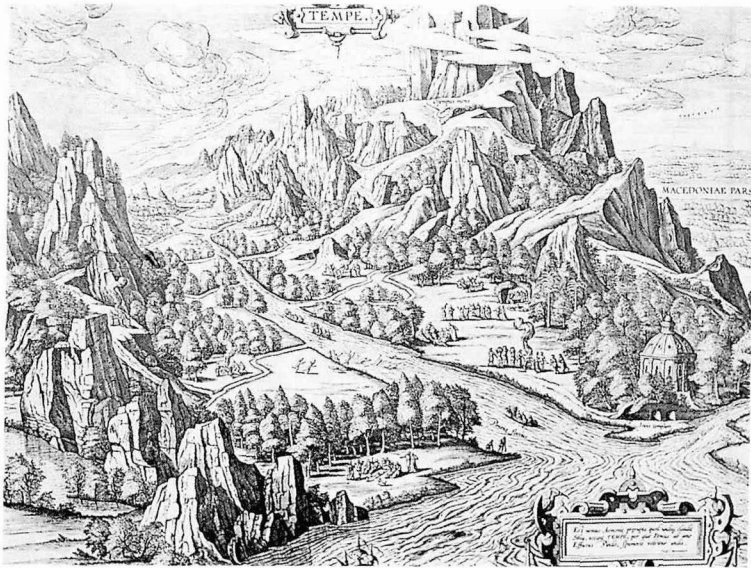


圖 3. 『세계의 舞臺』, '템페의 계곡'(Anton Wierix 作, View of Thessaly and the Vale of Tempe. Abraham Ortelius의 "Teatrum Orbis Terrarum"에 실림, 1579.)

빛과 같은 인상을 준다. 여기에 인간부재의 자연공간과 어울려 침묵이 지배하고 적막감이 감도는 특이한 환상적 세계를 연출하고 있다.

산수에 대한 이와 같은 이미지화는, 宋旭에게 사사한 松江派 대표작가로서 동향의 董其昌과 친구이기도 한 趙左(생몰년미상)의 경우에도 나타나고 있다. 그의 <雪景山水圖>(圖 4)에서는 스케치풍의 가는 필선과 실제적으로 반사하는 光이 특징적으로 나타난다. 음영의 신기한 감각은 서양화의 明暗法에 촉발된 가능성이 이미 여러번 지적되고 있다.¹⁹⁾ 여기에서도 설경이라는 자연현상에 어울리지 않게, 빛이 내부에서 발하고 있는 듯한 밝은 바위의 면이 신비감을 북돋우어 환상의 세계를 창출하고 있다.

그런데 서양화에서 받은 느낌을 이미지화하여 그것을 새로운 표현세계로 개발한 이상의 경우와는 달리, 서양화에서 얻은 기법적 특징을 가급적 순수히 받아들여 자기들 전통화에다 질충시킨, 말하자면 순수수용파라고 할 수 있는 화가들도 있다. 예를 들면, 吳宏(생몰년미상, 활약기 17세기 후반)의 대표작 <拓溪草堂圖>(1672)(圖 5)은 강한 명암의 대비, 섬세하고 정밀한 필치, 거의 일점의 시점에서 바라보아 근경에서 원경으로 이어지는 자연스런 변화의 원근감 등, 실제 강변의 경치를 재현한 것 같은 풍경화적인 인상을 주고 있다. 따라서 서양화에서와

19) Cahill, 위의 책(주11의 ②), pp. 83-87.

같이 한층 현실감을 자아내고 있다. 근경에 있어서 명암대비가 현저히 나타나는 생생한 표현은 명말 蘇州 화가들에서 볼 수 있는 경향이다. 서양화법의 이와 같은 수용상황은 그 밖의 金陵派 화가로서 高岑(생몰년 미상), 吳彬(주활동기 1568년경-1626년경) 등의 작품에서도 지적되고 있다.²⁰⁾ 금릉과 화가는 아니지만, 杭州출신으로 吳派의 문인화풍에서 독자의 산수화풍으로 만들어 낸 藍瑛(1585-1664)의 경우도 서양화의 순수수용과라고 할 수 있을 정도로 서양화법의 영향을 확연히 보이는 작품이 있다. <倣李唐山水圖>(1631)(圖 6)에서는 특히 양감묘사, 명암, 원근의 표현에 있어서 전통의 중국회화와는 상당히 이질적인 면이 느껴진다. 우선 근경과 중경에 있는 바위묘사에서는 그 입체감 표현이 완전히 서양화적 면적 처리가 느껴지고, 특히 오른쪽 방향에서의 밝은 면, 왼쪽이 어두운 면으로 되어 있어 이 바위묘사에 있어서 완전히 서양화의 명암법을 연상케 하고 있는 것이 주목된다. 그리고 상단의 바위 오른쪽에 보이는 원경묘사도 너무나 자연스런 원근법으로 이루어져 있다.



圖 4. 趙左, 《雪景山水圖》, 130×95cm, 絹本彩色, 일본 靜嘉堂文庫美術館.



圖 5. 吳宏, 《拓溪草堂圖》, 1672년, 160.8×79.8cm, 絹本彩色, 南京博物院.



圖 6. 藍瑛, 《倣李唐山水圖》, 1631년, 211.2×98.2cm, 絹本彩色, 上海博物館.

20) Cahill, 앞의 책(주11), pp. 635-688.

이상과 같이, 서양화의 영향에 대해서 화면상에서 시각적으로 우선 판별 가능한 경우도 있지만, 대부분의 경우는 쉽게 판별이 어려워 단정하기가 쉽지 않다. 그러한 경우는 고급적 전통중국화에 이미 존재하고 있는 요소를 일층 강화하는 방향으로 서양화법을 개변시키고 있기 때문이다. 그 대표적인 요소의 하나가 바로 섬세한 필치에 의한 정밀묘사법이라고 할 수 있다. 이 점에 대해서는 이미 줄고에서 언급한 바가 있지만 중국인들이 서양화를 처음 대했을 때, 무엇보다 감탄했던 것은 실제의 대상을 보는 듯한 정확한 묘사법이었다.²¹⁾ 그런데 대상묘사의 ‘정확성’에 대하여 중국인들은 ‘세밀함’으로 환원해서 인식하고 있는 경향이 강하다.²²⁾ 대상의 ‘정확성 → 정밀성’으로 환원인식하게 되는 근거에는 전통중국화속에 세밀 묘사법이 의외로 강하게 흐르는 때문이라고 간주된다. 따라서 청대에 들어가면 의외로 그림의 세밀묘사가 어느 시대보다는 크게 유행하고 있는데, 그것은 서양화의 자극으로 인하여 자연스럽게 전통적으로 특출한 세밀묘사 경향을 더욱 강화함으로써 궁극적으로 대상의 ‘정확성’을 살려 내려는 의식이 작용하고 있지 않았나 생각된다.

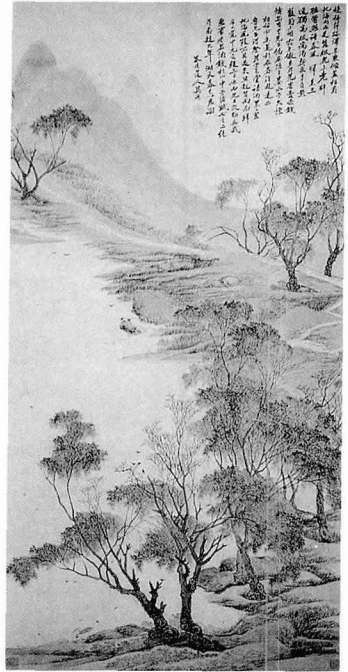


圖 7. 吳歷, 〈湖天春色圖〉, 1676년, 123.5×62.5cm, 紙本彩色, 上海博物館.

吳歷(1632-1718)의 작품에 <湖天春色圖>(1676)(圖 7)는 수묵효과가 거의 없으며, 대신 세필로 아주 섬세하게 봄의 정경을 묘사하고 있다. 나뭇잎 하나하나에 붓끝이 닿아 있을 정도로 솜털같이 섬세하다. 뿐만 아니라 그려진 대상이 아주 현실적인 풍경을 작품화한 것이다. 즉 현실적 시각으로 포착한 경관을 세밀묘사법으로 표출하고 있다. 王翬의 제자로서 스승과 같이 <康熙南巡圖>를 합작한 바 있는 楊晉(1644-1728)은 서양선교사 화가가 청궁정에서 한창 활약하고 있었던 康熙朝 무렵 잠시 궁중화가로 있었는데, 그의 <豪家逸樂圖>(1688)(圖 8)도 역시 섬세함 그 자체라고 할 수 있을 만큼 吳歷의 작품과 유사하다.

이상을 정리하여 보면, 명말 이후 서양화풍이 일반 중국화가들에게는 크게 3가지 유형으로 받아들여지고 있음이 확인된다. 그 하나가, 구체적 기법의 수용이 아니라 서양화에서 받은 인상이나

21) 줄고, 앞의 논문(주1).

22) 楊伯達, 앞의 책(주5), p. 173.

서양선교사 화가 郎世寧의 그림에 대한 淸의 乾隆朝의 평이 “채색이 정밀하고 가늘게 붓끝으로 그려 들어간다.”(著色精細入毫末)라는 표현에서도 짐작될 수 있다.



圖 8. 楊晉, 《豪家逸樂圖》, 1688년, 56.2×1274cm 부분, 絹本彩色, 南京博物院.

느낌을 이미지화하는 경우. 다음 서양화의 순수수용파라고 할 수 있는 것인데, 그 중요기법인 明暗法과 遠近法에 주로 관심을 보여 그것을 전통화 위에다 절충시키는 경우. 나머지는 서양화가 현실 대상을 실체같이 묘사하는 정확성에서 영향받아 대상을 지극히 섬세하게 묘사하는 방법 등이다. 요컨대 서양화 본래의 모습 그대로 적극적으로 수용하려는 움직임은 거의 없는 것이다. 어디까지나 서양화를 통하여 자신들의 전통중국화의 표현세계를 더욱 풍부히 하고 강화하려는 것이 기본 방향으로 되어 있다. 그러므로 표면적으로 보아서는 서양화의 영향이라고 단정하기 어려울 정도로 그것을 중국풍으로 상당히 改變 혹은 消化하여 수용하고 있는 것이라고 정리할 수 있다.

IV. 민간화단에 있어서 서양화의 영향

민간화단에서의 서양화 수용은 전통화단에서의 양상과는 판이하게 다르다. 우선 장르상에서 풍속화나 年畫에서 나타나고 있으며, 지역에 있어서는 주로 蘇州를 중심으로 하는 강남 지방에서 나타나고 있기 때문에 그 발생배경부터 자세히 알아볼 필요가 있다. 강남지방이 상공업 중심도시로서 명말이래 신흥시민계층이 형성되어 있고, 그들이 전통의 속박에 그렇게 얽매이지 않은 자유시민다운 성격이 강할 뿐만 아니라, 무엇보다도 인쇄기술의 발달로 출판문화가 번성했던 환경적 여건이 성숙되어 있었기 때문이다. 우선 蘇州地方의 발전 상황부터 살펴보자.

1. 강남지방의 신흥도시

명말청초기의 강남지방에 있어서 제일의 특징으로 나타나는 사회적 현상은 뭐니해도 상공업이 비약적으로 발전한 것으로, 소위 ‘자본주의의 萌芽’의 징후가 나타날 정도였다고 한다.²³⁾ 명 중기이후 강남지방은 견직물의 발달로 무수한 신흥도시가 발흥하였으며, 이들 도시 중에서 특히 蘇州는 농산물의 거래시장은 물론 특히 고급품의 생산과 가공, 제조업을 담당하는 수공업도시로서의 면모를 갖추어 상품의 집산지 기능도 가진 전국규모의 시장기능도 동시에 수행한 대도시였다.²⁴⁾ 화폐로 임금을 지급할 정도로 상품경제가 발전되고, 또한 수공업제품이 상품화되어 이윤추구의 대상이 되었다는 것은 그 만큼 기술적 진보를 동반하여 오늘날과 유사한 상공업중심의 사회로 나아가고 있었다고 보여진다. 이러한 상품경제의 발전으로 도시에서는 신흥 시민계층이 형성되고, 발전된 기술은 특히 지식인층에게 보급되는 각종화집이나 인쇄기술에도 나타나서 출판문화의 꽃이 피게 된다.

명대에 金陵이라고 했던 南京은 강남문화의 중심지였으나 청대에 들어서자 그 중심이 蘇州로 이동한다.²⁵⁾ 江蘇省 남부에 위치한 蘇州는 시 중심부가 대운하에 따라 시가지가 형성되어 있으며, 서쪽에는 명승지 太湖가 있어 풍광이 좋은 도시이다. 당시 인구 백만의 거대도시 蘇州는 견직물업의 발전과 수로를 살린 상업도시로서 번영하고 특히 외국과의 무역을 통한 경제발전으로 강남에서 富의 중심이 되었다.²⁶⁾ Matteo Ricci도 蘇州를 방문했을 때, ‘天上天堂, 地上蘇杭’이라는 속담을 번역하여, 그 아름다움, 식료품이나 상품의 풍부함을 말하고 있다.²⁷⁾

蘇州가 중국 강남지방에서 번영의 중심이 되자, 고도의 인쇄문화를 이루었던 南京(金陵)으로부터

23) 吳金成, 『明末・清初 商品經濟의 發展과 資本主義萌芽論』, 吳金成의 편, 『明末・清初社會의 照明』 (한울아카데미, 1990), pp. 125-163.

24) 寺田隆信, 『蘇州地方における都市の綿業商人について』, 『士林』 41-6 (1958).

명말청초기 강남지방에서 이러한 상공업의 발전으로, 비록 국가정책에 있어서는 전통적인 ‘重農抑商’ 정책이었지만 ‘工商皆本’이라는 놀랄만한 주장이 제기되기도 했던 것이다.

25) 蘇州는 춘추시대에 吳의 수도였으며, 隋代이래 대운하의 水運을 장악하는 도시로서 발전하여, 唐宋 무렵에는 남방 杭州와 함께 강남지방의 대표적 도시이다.

26) 乾隆9년(1744)에 제작된 蘇州版 年書 <姑蘇萬年橋圖>의 그림상단에 당시 蘇州의 번영의 모습이 기록되어 있다. ‘蘇州城 밖에 비단이 산더미처럼 쌓이고, 장삿군들이 운집한데, 濠江 남단이 최고로 번영하구나. 蘇州의 萬年橋 위의 등대와 같이.’ (姑蘇城外錦成堆, 商賈肩摩云集來, 最是南濠繁盛也, 萬年橋上似登臺)

27) 平川祐弘, 『マッテオ・リッチ傳1』, 東洋文庫 141(일본 平凡社, 1981), p. 275.

蘇州가 중국인들이 동경하는 도시였던 또 다른 이유가 이러한 경제적 발전과 더불어 문인묵객이 모인 문화도시로서도 번성하였기 때문이다. 沈周(1427-1509), 唐寅(1470-1523), 董其昌(1555-1636) 등 명대의 吳派系 화가들 대개는 蘇州文化에서 자란 문인화가들이지만, 청대에 들어가서는 그들의 계통을 이은 四王吳擘이 미술계에서 일대 세력을 형성하고, 王翬, 王原祁는 康熙帝 무렵 궁정에도 등용되었다. 그들은 모두 蘇州 주변의 땅(太倉, 常熟)의 명가에서 자란 화가들이다.

우미한 서적의 인쇄기술과 문화적 활동이 동시에 유입되어, 蘇州는 그 기술을 살려, 청대에 있어서 인쇄문화의 중심지로 변화했던 것이다.²⁸⁾ 청대에 있어서 경제적 富의 절정기는 雍正에서 乾隆 前半期에 이르는 18세기 전반기 무렵이었는데, 바로 이 시기에 소주판화도 절정기를 이루었던 것이며, 더욱이 이 시기에 나타난 현상이 바로 서양화풍을 가진 대형 풍속판화였다. 이러한 사실은 소주판화의 주제에서도 잘 나타나 있는데, 한 예로 雍正 12년(1734)에 그려진 <姑蘇閭門圖>(圖 9,10),

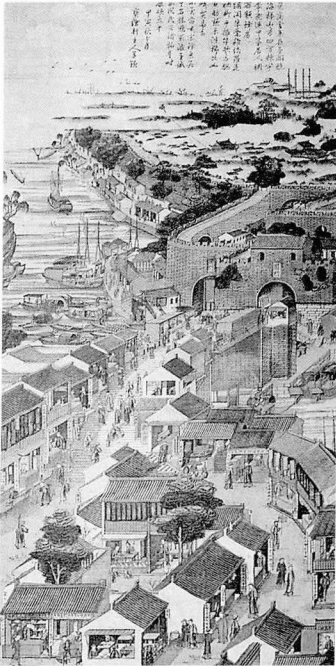


圖 9. <姑蘇閭門圖>, 雍正12年, 1734, 108.6×56.0cm, 일본 王舍城美術寶物館.

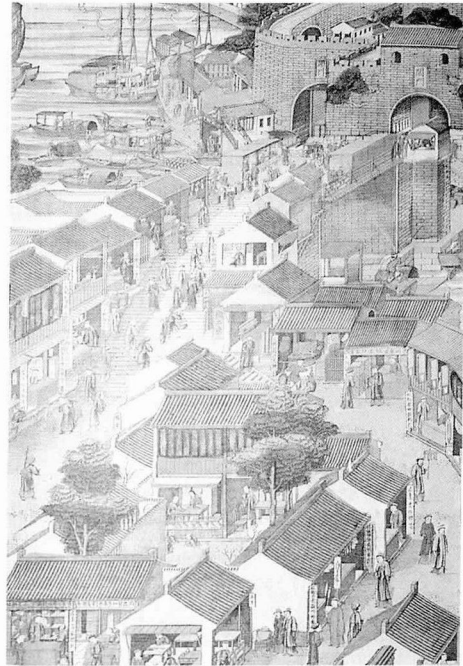


圖 10. <姑蘇閭門圖>, (圖 9)의 부분도.

28) 成瀬不二雄, 『蘇州版畫試論』, 『大和文華』 58호 (1973).

인쇄문화의 발전단계에서 보아도, 그 발전의 중심이 南京(金陵)에서 蘇州로 이동하고 있었다는 것이 분명하게 들어난다. 명말청초기에 南京에서는 이미 정교한 색판화보가 출판되고 있었다. 명대에 南京에서 이미 출간된 대표적인 예로 『十竹齋畫譜』(天啓7년, 1627), 『十竹齋箋譜』(崇禎17년, 1644)가 있다. 그리고 청대에 들어가는 李漁 일족에 의한 유명한 『芥子園畫譜』 初集(康熙18년, 1679)과 2, 3집(강희40년, 1701)이 연이어 출간되고 있다. 이렇게 보면 명말청초기에서는 南京이 뛰어난 화보를 출간하고 있어서 명의 舊都로서의 남경의 경제적 문화적 전통을 알 수 있게 한다. 그러나 청시대가 되면 南京은 상업도시로서의 번영을 蘇州에 빼앗겨 출판문화나 판화생산도 점차로 蘇州로 옮겨지게 된다. 『芥子園畫譜』 4집이 이 신흥도시에서 처음 출간되었고, 그리고 초집에서 3집까지의 復刻도 이 지역에서 간행되어 가장 유행을 보게 되었던 것은 그간의 사정을 잘 말해주고 있다. 단풍의 년화로서의 소주판화의 경우 적어도 康熙年間(1662-1723)에 이르러 이 판화의 선진지역인 남경에서 색판인쇄의 기술을 이어받아 발전하였다고 추정된다.

<三百六十行圖>(圖 11,12)를 보자. 사실 이 두 폭은 한 조로 된 쌍폭이다. 蘇州의 명물 閶門 주변 시가지를 그린 것인데, 주제는 상품경제가 활기를 띤 번영의 시가지모습을 적나라하게 묘사한 것이다. 가게마다 간판을 내걸어 물건을 가득 쌓아놓은 번창한 거리에는 수많은 사람들이 왕래하고, 물건을 가득 실은 商船들이 강을 따라 오르내리고 있다. 시가지의 활기찬 모습과 어울리게 길거리에 나온 사람들을 상대로 외출타기 묘기를 부리는 광대도 등장하고 있어, 당시 蘇州 지방의 운택한 생활상을 그대로 전하고 있는 작품이다.

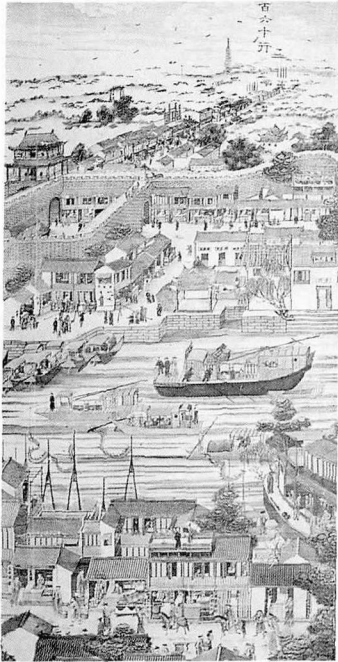


圖 11. <三百六十行圖>, 雍正12년, 1734, 108.6×55.6cm, 일본 王舎城美術寶物館.

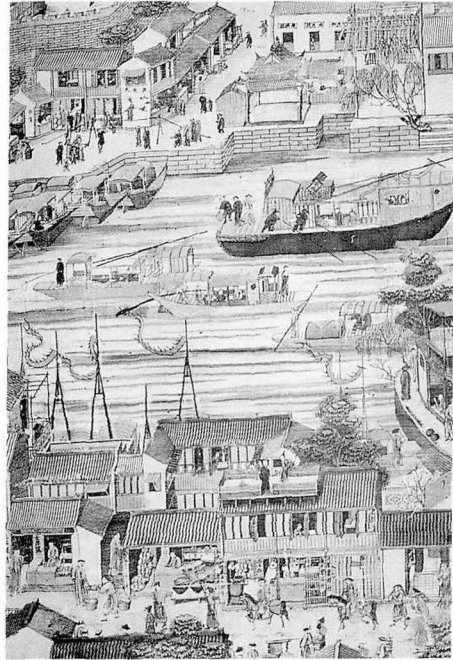


圖 12. <三百六十行圖>, (圖 11)의 부분도.

2. 명말청초기 : 판화의 전성시대

특히 명의 萬曆時代에서 청의 乾隆년간에 이르는 약 2세기간은 경제적 발전과 문화적 번영을 등에 업고 판화가 눈부신 발전을 이루었는데, 출판업자, 판화화가, 刻工의 명인이 각 분야에서 큰 대열을 만들어 등장한다.²⁹⁾ 기법적으로는 색수별로 각각의 색판을 사용한 다색판화

29) 郭味蕓, 『中國版畫史略』(北京 朝花美術出版社, 1962), pp. 131-132.

(彩色 套印版畫)도 크게 발전하여, 특히 民間年畫가 전국적으로 보급되어 판화사상 황금시대를 이루었다. 그러나 청대후기 약 100년간에는 판화가 점차로 쇠퇴하게 된다. 그러다가 1930년대에 이르러 신흥 판화운동이魯迅의 주도에 의해 다시 일어나 부흥의 시기가 온다.

[多色版畫]

경제적 부흥이 뒷받침되어 명말청초기에는 중국판화사의 황금시대가 도래하였는데, 명대판화는 萬曆年間이 되면 급속도로 활발해진다. 강남의 金陵, 徽州, 杭州, 建安 등의 출판업자는 경쟁적으로 삽화를 넣은 책을 출판하여 長江의 남북에 걸쳐 보급된다. 즉 정교한 板本插畫 인쇄가 우후죽순처럼 일어나 출판업자의 활발한 경쟁시대가 열린 것이다. 이리하여 명말기에 이미 대부분의 출판물에 정교한 삽화가 실리고, 또한 그림만으로 된 書本이 출판되었으며, 예술성이 있는 채색화보가 주류를 이루어 판화, 인쇄출판의 기술이 급진전되었다. '版畫'의 유행이라는 그 자체가 지니는 의미는 筆彩畫와 다르게 대량제작이 이루어졌다는 것이고, 그러한 대량제작은 일반인들에게 대량의 판매가 있었다는 것을 말해주는 것이므로 판화가 자연히 상품으로서 기술적 정교함을 겸하는 판도 속에서 당연히 출판기술상의 혁신이 동반되지 않을 수 없게 되었던 것이다.

이러한 판화의 융성에는 뛰어난 刻板의 명수가 나타남에 따라 각판기술 수준을 높여서 판화예술의 발전에 크게 공헌했다. 이 시기 출판계의 중심적 존재는 安徽省출신의 '徽派'의 刻工으로, 작품에 그 이름까지 새겨놓고 있었다. 이런 徽派 각공의 등장에 의해 삽화가 예술성이 높아지는 계기가 되었다.³⁰⁾ 갑작스럽게 출현한 徽派 刻工들은 徽州歙縣 출신의 黃氏 일족인데, 이들은 여러 세대에 걸쳐 기술을 전승하여 명각공이 속출, 徽州, 金陵, 蘇州, 杭州, 더욱이 北京 등 각지에 분산, 활약하여 판화의 걸작을 낳았다.³¹⁾ 이러한 판화예술의 수준향상에는 몇 가지의 원인이 있었다. 즉 출판업자가 저명화가를 포함한 공방을 조직하여 畫稿를 제공하고 화가와 각공이 서로 밀접하게 협력하였기 때문인데, 명말청초의 유명작품 가운데에는 화가와 각공의 공동제작진이 제작한 예를 얼마든지 찾을 수 있다.³²⁾

사실 중국에서의 채색판화 역사는 상당히 오래되어, 북송시대에는 紙幣에 인쇄를 할 정도였다.

30) 李平凡, 「中國古代版畫の創始と發展」, 『中國古代版畫展』 도록(町田市立國際版畫美術館, 1988), p. 20.

31) 李平凡, 위의 책(주30), pp. 12-25.

徽派 刻工의 黃氏家譜가 1959년에 발견되어 황씨각공의 이름과 家系 관계가 밝혀졌다.

32) 李平凡, 위의 책(주30). 그 대표적인 예를 들면 다음과 같다.

明의 萬曆年間 : 『程氏墨苑』(丁雲鵬화, 黃鱗, 黃應泰, 黃一彬 등 각)

明의 天啓年間 : 『西廂記』(王文衡화, 黃一彬각), 『山海經』(蔣應鑄화, 李文孝각)

淸의 順治年間 : 『博古葉子』(陳洪綬화, 黃子立각)

淸의 康熙年間 : 『耕織圖』(焦秉貞화, 朱圭, 梅裕鳳각)

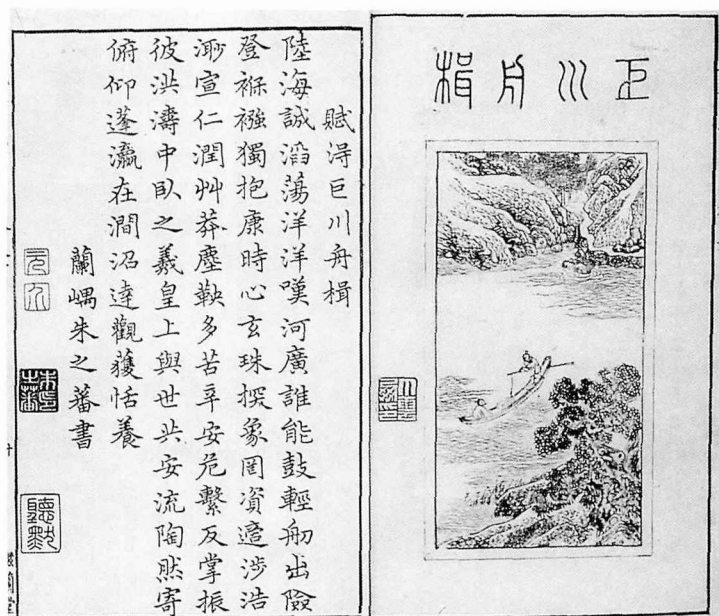


圖 13. 丁雲鵬, 黃鏘等, 『程氏墨苑』, 萬曆22年(1594), 244×145mm, 日本前田育德會.

金代에는 채색목판 年畵인 『東方朔盜桃圖』가 있었다.³³⁾ 이 명말청초기는 판화의 황금기를 이루어 명의 萬曆 중기에는 채색판화가 있기는 하지만 이것은 각각의 색판으로 겹쳐찍은 다색판(套印版畵)이 아니다. 예를 들면 萬曆 22년(1594)에 출판된 『程氏墨苑』(圖 13) 속에는 일부 채색판화가 보이는 하지만, 이것은 한 판 위에다 여러색을 칠하여 찍은 多色印刷인 것이다. 萬曆 후기부터 淸初에 이르러 南京의 十竹齋에서

활약한 胡正言이 多色の 새로운 기법을 발명하여 색판화의 면목을 일신하였는데, 『十竹齋書畵譜』(1619-1627년), 『十竹齋箋譜』(1644년) 등이 그의 대표작이다.³⁴⁾

색채의 미묘한 변화의 gradation이 잘 표현된 『十竹齋書畵譜』(圖 14)는 ‘餛板法’을 이용한 것이다. 이는 형상을 색면에 따라 분할하여 화면을 각각 새기고 이를 조금씩 겹쳐 인쇄하여 한 장의 색판화를 만드는 방법인데, 각각의 색판을 새기고 인쇄하는 사람이 원작에 근거하여 수묵과 색채의 농담의 변화를 추구하는 것이 필요하므로, 분업으로 이루어지는 원화, 각판, 인쇄의 각 단계에서 긴밀한 협력이 있어야 가능하다. 『十竹齋箋譜』는 文人墨客에 의한 詩箋이 번성했던 萬曆年間 藝苑의 대성이라는 시대분위기가 이루어 낸 것이기도 하지만, 중요한 것은 판화기술면의 혁신을 이루어 낸 것에 있다. 胡正言이 刻工·인쇄공 등과 함께 餛板法을 사용하고 거기에서 새로운 ‘拱花法’을 창안한 것이다.³⁵⁾ 즉 ‘拱花法’이란 無色の 凸판형을 사용하여 종이 자체를 凹凸이

33) 瀧本弘之, 「蘇州版畵概論」, 『蘇州版畵, -中國年畵の源流-』(駿駁堂, 1992.), p. 135.

년화의 기원은 秦漢시대에까지 거슬러 올라가는데, 신년에 「마귀쫓기」로서 門神을 그려 문에 붙이고 있었는데, 이것을 「桃符」라 불렀다고 『風俗通』의 문헌에 기록되어 있다.

34) 李平凡, 위의 책(주30), p. 18.

35) 李平凡, 위의 책(주30), p. 19.

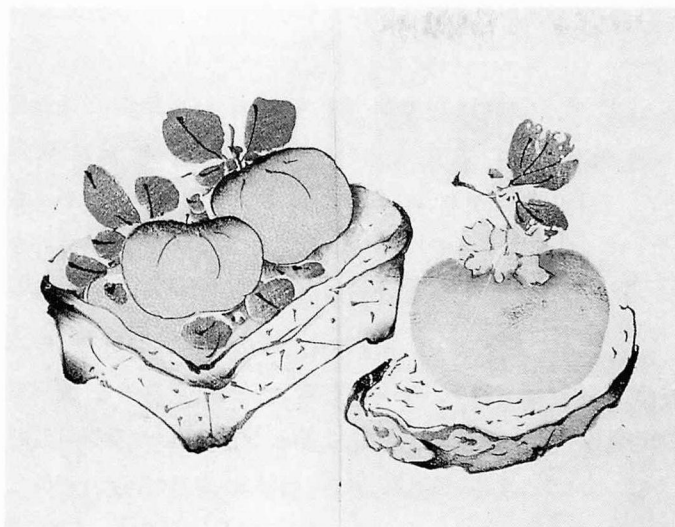


圖 14. 『十竹齋書畫譜』, 1619-1627년, 248×143mm, 北京圖書館.

되게 하여 입체감을 자아내게 하는 특이한 기법이다. 이는 판화예술에서 독특한 양식창출이라 할 수 있으며, 판화를 회화에서 분리시켜 판화 독자의 예술적 효과를 끌어올린 것이었다. 그 외의 명말청초기 채색판화로서는 李漁의 『芥子園畫傳』과 『三國志演義』(1680년경 완성) 등이 유명하다. 『三國志演義』는 채색판이 각 장마다 2판, 전부 200판 이상으로 套印本으로 인쇄되어 있다.

[木版年畫]

그런데, 民間年畫도 明·清 양 시대에 눈부신 성과를 보였다. 민간의 木版年畫는 음력정월인 春節 기간의 풍습으로써, 중국인 특유의 생활감정이 스며든 민간예술이다.³⁶⁾ 사람들의 생활에 밀착한 題材, 즉 악귀를 쫓고 복을 맞이하는 내용, 吉祥을 경축하는 내용, 문학이나 神話故事 등 사회생활의 願望을 나타내는 대부분을 구체적 또는 상징적으로 반영한 그림과 문자가 많이 알려져 있다. 매년 신년을 맞이하게 되면 각 가정에서는 낡은 年畫를 제거하고 새로운 것을 붙이는 풍습이 있다. 따라서 그것이 보존되기는 아주 어렵고 결국 중국년화의 연구는 현재로서는 외국에 소장되어 있는 것을 통해서 만이 가능하다. 중국에서의 년화 제작처로서 가장 유명한 곳은 蘇州의 桃花塢, 天津의 楊柳青, 山東의 濰坊 등이다. 蘇州의 桃花塢에는 청대에 50여개의 木版年畫 공방이 집중해 있었으며, 그 판로는 江蘇省은 물론 외지의 浙江, 安徽, 山東, 더욱이 동남아시아의 각지에까지 뻗혀 있었다. 특히 일본의 長崎에 팔린 蘇州年畫는 예술적 수준이 높았기 때문에 벽에 붙여지지 않은 채 표구되어 보존된 것이 많아 청대초기의 년화가 일본에서 상당수 현존되고 있다.³⁷⁾ 건륭시대에 桃花塢의 목판년화는 보수성에서 벗어

36) 川瀨健一編, 『中國傳統年畫圖錄』(일본: 東洋思想研究所, 1993), p. 32.

37) 郭味凜, 앞의 책(주29), p. 188.

일본에서 年畫가 대량으로 보존되어 있는 이유는 명말이래 중국에서 版畫印刷術이 급속히 발전하였는데, 그것이 당시 국제무역이 빈번했던 蘇州地方에서 일본 유일의 開港地 長崎로 유출되었던 것이다. 기술적으로 크게 발전했던 蘇州版畫는 당시 일본인들에게 대단한 인기를 얻게 되었고, 그 영향으로 일본의 浮世畫 판화가 발생했던 것이다.

나 서구의 동판화 창작기법을 모델로 하여 발전하였는데, 유럽의 원근법이나 명암법을 도입한 풍경화를 제작하여 그 면목을 일신했다.

청대의 목판년화는 민간으로부터 크게 애호받았다. 년화의 내용에 있어서도 폭넓고 다양하여 宗教故事, 역사소설, 민간희곡, 신화, 민속, 미녀, 赤子, 景勝의 풍경, 화조, 神 등 여러 가지가 있다. 청대의 목판년화는 중국민간 생활의 ‘형상화된 百科全書’ 라고 간주될 만큼 민중생활에 깊은 영향을 미친 민간예술품이다.³⁸⁾ 주제는 미인화, 水滸傳, 삼국지 등이 많고, 아름다운 서호의 풍경이나 근대에 이르러서는 농촌의 電化事業 등도 그려졌다.

그리고 이러한 판화의 융성에는 청조 성립이후 청의 문화정책에 기인한 바가 크다.³⁹⁾ 청조는 철저한 출판통제를 가하여 명의 遺民들을 탄압했다. 이리하여 많은 소설, 희곡본은 發禁되고 국가사업으로 四庫全書나 古今圖書集成 등이 완성되기는 하였으나 書籍檢閱이 강화되었기 때문에 출판에 종사했던 다수의 직인이나 각공들은 이전과 같은 대량의 출판을 불가능하게 되었다. 이러한 상황은 그들이 年畫 생산쪽으로 방향을 돌리게 하는 動因이 되었다. 초기 소주판화의 대표작인 <清明佳節圖>(圖 15)등에 명말청초기에 간행된 서적에서의 삽화 특징이 그대로 나타나 있는 것으로 보아 그 사정을 알수 있게 한다.

또한, 후술하겠지만 청초에 있어서 서양선교사들의 활약이 소주판화 발생에 일조를 했다고 보인다. 서양선교사들의 뛰어난 사실적 묘사와 그들이 지참한 서양동판화의 정교한 기법의 영향으로



圖 15. <清明佳節圖>, 소주초기판화, 37.5×56.3cm, 일본 王舍城美術寶物館.

38) 李平凡, 앞의 책(주30), p. 20.

39) 瀧本弘之, 앞의 책(주33), p. 137.

궁정을 중심으로 한 상층계급에 있어서 새로운 회화취미가 일어나고 그 자극으로 소주관화의 등장에 적지않은 영향을 미쳤다. 焦秉貞에 의한 <耕織圖>(康熙35, 1696) 판각이 그러한 대표적 예에 속한다. 또한 건륭말기 서양선교사의 영향이 사라지자 소주관화도 서양화적 기법이 약하여 미인화와 같은 평명한 서민적인 관화로 회귀한 것이다. 다시말하면, 소주관화가 발전해 가는 과정은 청궁정에서 서양선교사들의 활약에 의한 서양화의 융성과정과 일치하기 때문이다.

3. 蘇州版畫의 양식적 변화

蘇州版畫에서 가장 오래된 記年 작품은 현재로서는 雍正10년(1732)의 <蘇州閭門圖>(108.8×56 cm)라고 알려져 있다.⁴⁰⁾ 이 작품은 乾隆년간(1736-96) 前期에 만들어진 최성기의 표준작품, 예를 들어 <故蘇萬年橋圖>(乾隆5년, 1740)(圖 16,17)와 거의 같은 특징을 갖고 있다. 즉 일단 같은 대형판이란 점과, 서양동판화의 영향을 나타내는 정교한 각선, 먹을 농담으로 차등화하여 2판인쇄를 하고 거기에 筆彩를 가한 채색법 등, 기법적으로는 이미 완성단계에 도달하고 있다. 그러므로



圖 16. <故蘇萬年橋圖>(乾隆5년, 1740), 66.6× 53.8cm, 紙本多色版 筆彩色, 神戸市立博物館.

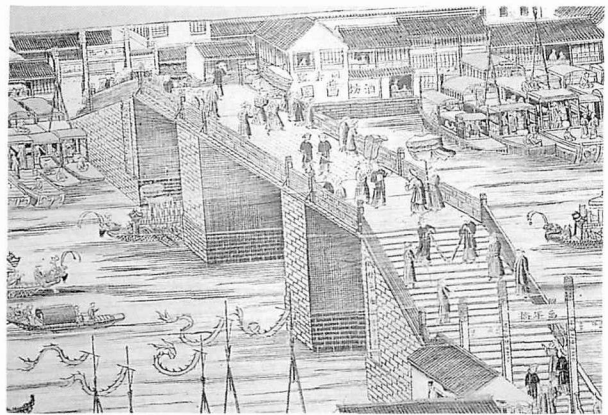


圖 17. <故蘇萬年橋圖>(圖 16)의 부분도.

40) 成瀬不二雄, 앞의 책(주28).

이와같은 성숙단계에 다다른 작품이 출현되기 위해서는 상당한 기술적 축척이 있어야 하기 때문에, 成瀨不二雄씨는 소주관화의 시작은 雍正10년보다 훨씬 빠른 시기였다고 추정한다.⁴¹⁾

蘇州에서는 명중기 이후부터 『八種畫譜』, 『古今畫譜』, 『名公扇譜』, 『七言唐詩畫譜』 등이 萬曆年間(1573-1620)에서 天啓年間(1621-28)에 걸쳐 판각되었다. 또 소주에서 가까운 吳興에서는 명말에 朱, 墨 2색판으로 된 삽화가 실린 소설본이 간행되고 있었다. 뿐만아니라 소주에서 그리 멀지않은 南京(金陵)에서는 『十竹齋畫譜』(天啓7년, 1627)(圖 14), 『十竹齋箋譜』(崇禎17년, 1644) 등 명말청초기에 정교한 색판화보가 출판되어 있었다. 단풍의 年畫로서의 소주관화도 이 판화의 선진지역인 남경에서 색판인쇄의 기술을 도입계승하여 적어도 康熙年間(1662-1723)에는 성립하여 발전하였다고 추정된다.

따라서 소주관화의 발전단계는 다음과 같은 과정을 밟고 있다.(괄호안 해당작품에 대한 설명은 후술)

- 1단계(康熙·雍正期, 1662-1735) : 필체가 없는 정교한 소형 다색판화, 한정된 몇가지의 색을 사용 [A작품군]
- 2단계(乾隆前半期) : 서양화풍의 다색 대형판화, 인물화의 경우는 얼굴에 필체를 칠함 [B,C 작품군]
- 3단계(乾隆後期 이후) : 필체를 가한 소형의 다색판화 [D,E,F작품군]

이상의 발전단계에서도 짐작되듯이 실제 소주관화에는 각 단계별 다양한 양식들이 존재한다. 소주관화 전반을 개괄하는 의미에서 위의 발전단계별로 양식적 특징을 먼저 지적하고 난 후 서양화법이 수용된 상황에 대해서 보다 구체적으로 살펴보기로 한다. 소주관화를 양식별로 나누면 대개 6종류로 대별될 수 있다.⁴²⁾

A작품군은 1단계에 속하는 것으로, 주로 康熙年間に 제작된 것이다. 대표적인 것은 <清明佳節圖>(圖 15), <二十四孝圖>, <三美人圖>(圖 18), <熙朝名繪圖>(圖 19) 등이다. 이들은 소형이면서 기교도 간단한 일련의 다색판화로서, 대개 세로60-70cm, 가로30-40cm의 크기로 紅, 藍, 黃, 綠, 灰 등 여러색의 색판으로 인쇄를 했으며, 필체는 원칙적으로 가해지지 않았다. 그리고 명암법이나 원근법 등 서양화적인 기법이 나타나지 않는 것이 일반적이다.⁴³⁾

41) 成瀨不二雄, 앞의 책(주28).

42) 이 분류법은 瀧本弘之씨의 의견에 따른다. [瀧本弘之, 앞의 책(주33) pp. 139-140.]

43) 成瀨不二雄, 앞의 책(주28).

종래에는 이런 종류의 판화가 건륭말기 嘉慶이후의 쇠퇴기의 제작이라고 생각되고 있었다.(樋口弘編, 『中



圖 18. 〈三美人圖〉, 清康熙朝, 68.0×29.6cm, 紙本多色版 筆彩色, 일본개인소장.



圖 19. 〈熙朝名繪圖〉, 清康熙朝, 67.0×29.1cm, 紙本多色版 筆彩色, 일본개인소장.

이들 판화는 판각기술, 채색의 방법, 판형의 유사 등 당시 板本에 실린 삽화적 특징이 그대로 보인다. 당시 판본 삽화로 대표적인 것은 李漁의 『三國志』(1680년 전후)인데, 여기에는 徽派 각공의 특색이 잘 나타나 있고, 다수의 채색판을 사용한 飯版 채색판화를 사용하고 있다. 이들은 동시기 채색판화의 걸작인 『芥子園畫譜』, 『十竹齋箋譜』, 『蘿軒變古箋譜』 등의 기법을 더욱 대중적인 소설본에 적용한 것이다. 따라서 초기의 소주판화는 반드시 다색판화부터 시작된다.

B작품군은 2단계에 속하는 것으로, 주로 雍正에서 乾隆(1736-1795) 중기까지 것이 보통이다.

<故蘇萬年橋圖>(乾隆5년)(圖 16), <西湖行宮圖>(圖 20), <三百六十行圖>(圖 11) 등이 대표적이다. 여기에 속하는 판화는 우선 크기에 있어서 대체로 세로 90-105cm, 가로 50-55cm에 달하여 세계판화사상 드물게 보는 대형판화이다. 그리고 동판화적인 각선과 원근법적인 표현을 가지고 있어서 서양화풍을 농후하게 도입하고 있는 것이 주된 특징이다. 그 외에 판각기술에 있어서 필채를 많이 사용하고 있는 것, 농도가 다른 복수의 먹판을 이용하고 있는 것, 필채를 사용하지 않는 먹선만으로 짠 것 등이 있다. 그리고 후에 자세히 언급하겠지만, 판의 형태가 상·중·하 3판을 합쳐서 하나의 대형판으로 만들기도 하고, 상중하 각각을 독립적으로 사용하여 소형판으로 분리인쇄하기도 하는 융통성있는 판각인쇄법

國版畫集成解說』, 味燈書屋, 1967. p. 45, 48, 51, 54. 해설)

이들 그림에는 '故蘇呂雲台子君翰發行', '故蘇季長吉發行' 등의 刊記가 적혀 있어서 소주판화인 것은 틀림없다. 물론 乾隆말년 이후에는 비교적 소형의 판으로 조잡한 색판 미인화가 많이 간행되고 있기는 하다. 그러나 여기서 예를 든 소형판화는 말기의 다소 조잡한 것과 비교하여 간소하지만 아주 정교한 것이어서 발행기의 다색판화라고 생각되는 어떤 강건함이 작품에 넘치고 있다. 뿐만 아니라 이들 소형판화에 나타난 미인의 얼굴표현은 명말의 삽화본과 흡사하다.

도 특이하다.

C작품군도 2단계에 속한다. <雪中送炭圖>(圖 21,22), <百子圖>(圖 23), <全本西廂記圖>(圖 24,25) 등이 이에 속한다. B그룹과 유사한 것이나 일단 주제가 현실적 풍경을 다루고 있지 않고, 故事性이 풍부한 내용인 점이 크게 다르다. 그리고 판이 대형인 것, 채색이 사용되어 있는 것, 농담에 따라 먹판을 중복사용하고 있는 점 등은 B군과 유사하다. 그외 화면에 흰색이 남겨져 있는 것 등의 특징이 있다. 판의 형태가 상중하 3판으로 각각 분리 가능하다는 점도 B군과 비슷하다.

D작품군은 3단계에 속한다. 장르상으로는 미인화에 속하나 기법상으로는 명암법등 서양화 기법의 잔영이 있다. <鞦韆圖>, <瑤池獻壽圖>(圖 26) 등은 미인화이면서도 옷주름 표현에 서양 동판화적인 명암법의 잔영이 남아있다. 원근법 등의 정확한 사용이 없어지고, 인물도 약간 균형을 잃은 것이 많다. 미인의 얼굴은 胡粉을 칠하여 그리고 있다. 이 양식이 건륭말 기에는 소멸한 것 같다.

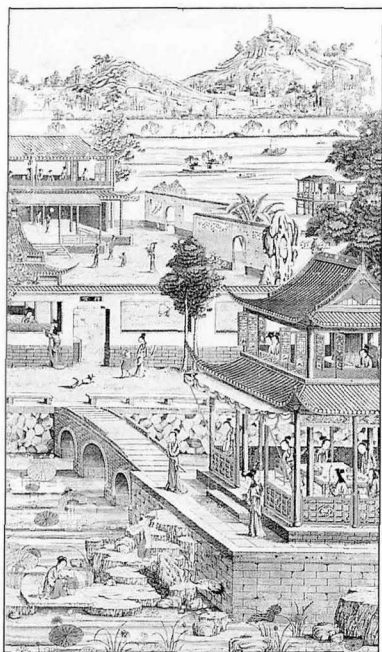


圖 20. <西湖行宮圖>, 99.6×57.3cm, 紙本墨二色 筆彩, 일본 王舍城美術寶物館.

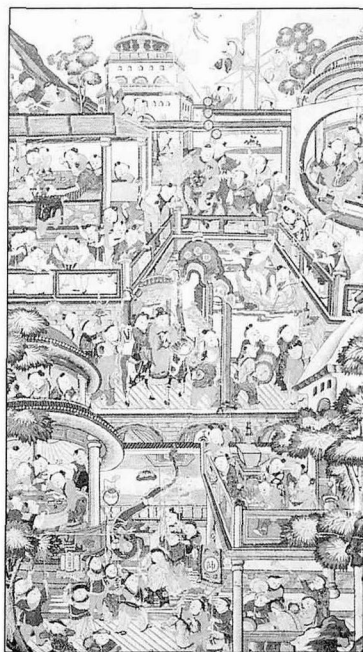


圖 23. <百子圖>, 103.6×57.7cm, 紙本墨版 筆彩, 일본개인소장.



圖 21. 〈雪中送炭圖〉, 100.5×53.6 cm, 紙本墨二色 筆彩, 일본 王舍城美術寶物館.

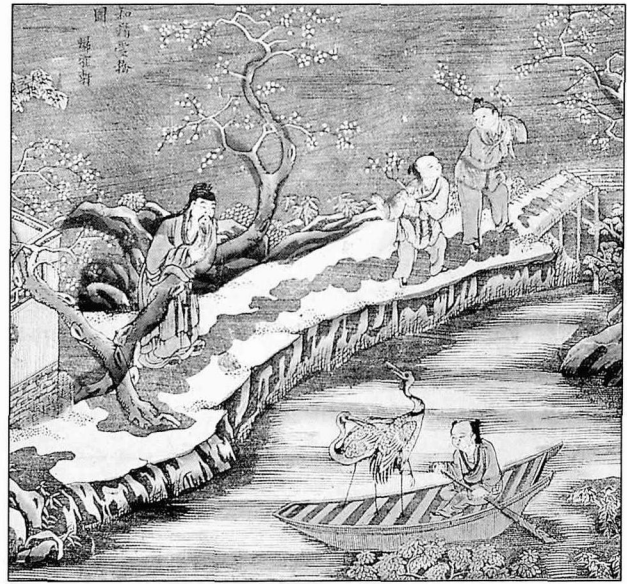


圖 22. 〈雪中送炭圖〉, (圖 21)의 부분도.

E작품군도 3단계에 속한다. 미인화이지만 이미 동판화풍의 섬세한 표현은 없어지고 구도의 긴밀성이 약하여 인물의 표정이나 복장 모두 원래의 중국적인 표현으로 돌아왔다. <美人看畫圖>(圖 27), <美人讀書圖> 등이 이에 속한다. 인물 뒤에 건축물을 배경으로 한 것도 있다. 미인의 복장, 머리형태 등은 소주에 있어서 기녀들의 최신유행을 반영하고 있다. 건륭말기의 嘉慶년간, 道光무렵의 것이다.

F작품군도 3단계에 속하며 <當陽救主圖>(圖 28)가 대표적·횡형대판으로 움직임이 있는 장면을 선명한 채색으로 그리고 있어 가로중심의 구도로 회귀하고 있다. 재차 <清明佳節圖>에 가까운 화풍이기는 하나, 구도나 인체가 정교하지 못하며 거칠다. 복잡하게 얽힌 다수의 인물을 하나의 화면속에 교묘히 넣은 구도·판각기술은 복수의 색판을 사용하며 초기의 飴版이 부활한 것 같은 인상이다. 『白蛇傳』이 가장 가까운 것으로 청말의 蘇州에서 복수의 판으로 찍은 것이다.

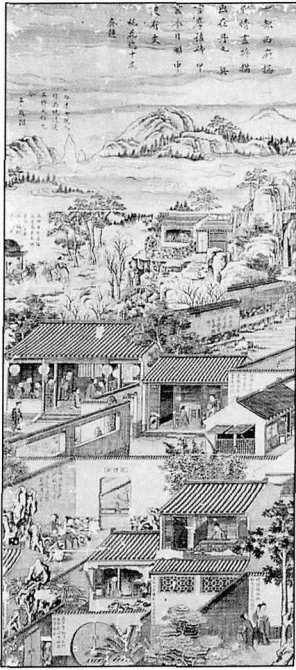


圖 24. 〈全本西廂記圖〉, 乾隆12년(1747), 989×437cm, 紙本墨二色 筆彩, 王舍城美術寶物館.

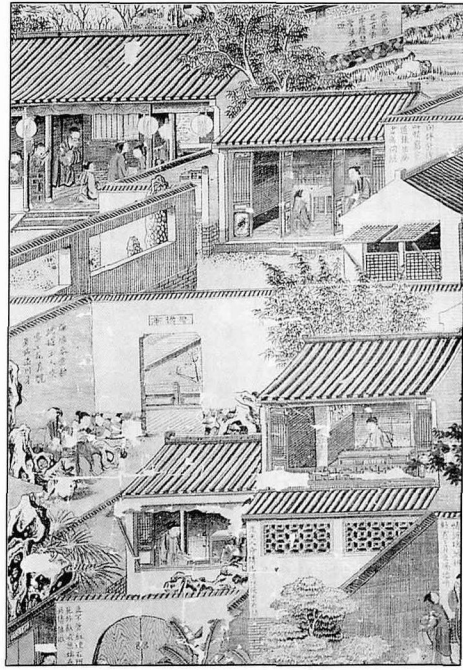


圖 25. 〈全本西廂記圖〉, (圖 25)의 부분도.

4. 西洋畫風의 소주판화

서양화법이 나타나는 민간회화는 거의가 소주판화에서 볼 수 있는 현상이다. 서양화풍의 소주판화는 대부분 雍正年間에서 乾隆年間에 걸쳐서 제작되었다. 그러나 특히 서양화 표현을 가진 대형판화는 雍正에서 乾隆 전반기에 집중해 있어서 이 시기가 대형 소주판화의 최성기라고 생각되어 진다.⁴⁴⁾ 이 시기의 판화는 대체로 세로 90-105cm, 가로50-55cm에 달하여 드물게 보는 대형판화이다.

소주판화의 발전과정에서 볼 때 여기에 해당하는 작품은 진술한 바와 같이 제 2단계에 속하는

44) 古原宏伸, 「〈棧道積雪圖〉の二三の問題 -蘇州版畫の構圖法-, 『大華文化』 58호 (1973).

이 시기에 자작된 그림 가운데서 그림속의 題贊에서 '서양화법에 의거한다'는 의미의 내용을 직접 써 놓은 작품도 다음 4점 있다.

'倣泰西筆法' (<山塘普濟橋中秋夜月圖>), '法泰西筆意' (<百子圖>),

'倣泰西筆意' (<全本西廂記圖>), '倣大西洋筆意' (<姑蘇萬年橋圖>)

題贊 속의 이들 문장의 유무에 관계없이 서양화법으로 이루어진 작품은 乾隆 초년에서 건륭 13, 4년 사이에 집중되어 있다.



圖 26. 〈瑤池獻壽圖〉, 84.1×47.9cm, 紙本墨版 筆彩, 日本 王舍城美術寶物館.



圖 27. 〈美人看畫圖〉, 37.5×23.1cm, 紙本多色 筆彩, 日本 王舍城美術寶物館.



圖 28. 〈當陽救主圖〉부분, 56.2×106.8cm, 紙本多色 筆彩, 日本 王舍城美術寶物館.

B, C작품군이다. B군에 속하는 <蘇州閶門圖>(雍正10년)(圖 9,10), <故蘇萬年橋圖>(乾隆5년)(圖 16,17), <棧道積雪圖>(건륭13년)(圖 29), 이들과 일련의 작품으로 되어 있는 <蜀峯雪景圖>(圖 30), 年記는 없지만 거의 이들 작품과 비슷한 시기의 <山塘普濟橋中秋野月圖>, <故蘇靈巖勝景全圖>, <金陵勝景圖> 등이 있다. 또한 C군의 작품으로 <全本西廂記圖>(건륭12년), <梅雪迎春圖>(圖 31), <李太白讀書圖>(圖 32), <百子圖>(건륭8년)(圖 28) 등이 있다.

이들 작품은 일단 전통적 내용에서 당시의 풍속화적인 요소가 대부분이지만 여기에 산수표현이 서로 융합된 형식을 갖고 있다는 것이 큰 특징이다. 그러므로 산수표현에서 보는 거시적 안목, 일반인들의 일상생활상을 담은 풍속화 특유의 미시적인 섬세한 표현, 이 상반된 두 시각이 함께 공유하는 것이다. 서양화적인 표현도 이 상반된 두 시각에 함께 나타난다고 할 수 있는데, 거시적인 안목에 있어서는 주로 전통적인 부감법에 서양화적인 투시원근법이 융합, 절충되어 있어서 원근 구별없이 경관의 모든 부분을 균질되게 들여다 볼 수 있게 연구되어 있다. 다음으로 미시적 시각에 있어서는 하나하나의 건물표현과 인물표현에 있어서 동판화적인 hatching 기법을 이용한 규칙바르고 미세한 표현을 하고 있는 점과, 명암으로 건물과 인물을 선명하게 묘사하고 있는 점 등을 지적할 수가 있다. 그러므로 서양화법을 이론적으로 소화하여 철저하게 이용하고



圖 29. <棧道積雪圖>(건륭13년), 95.6×54.5cm, 紙本墨二版, 일본개인소장



圖 30. <蜀峯雪景圖>, 35.6×53.1cm, 紙本墨版, 일본개인소장.

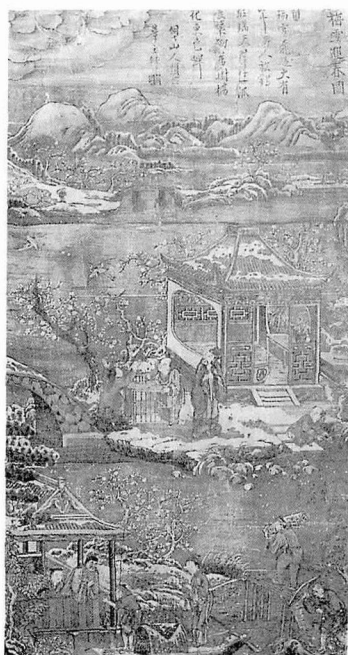


圖 31. 〈梅雪迎春圖〉, 95.5×51.8cm, 紙本墨二色 筆彩, 일본 天理大學부속 天理圖書館.



圖 32. 〈李太白讀書圖〉, 일본 개인 소장, (일본 『大和文華』 58호, 1973. 에 소개)

있는 것이 아니라, 어디까지나 풍속화의 내용을 전체적으로 파악할 수 있고, 부분적으로도 자세하게 들여다 보도록 양쪽방향 모두를 가능하게 하기 위하여 편의적으로 도입하고 있는 것이라고 할 수 있다. 서양화적인 표현에 대해서 구체적으로 정리하면 다음과 같다.

- **원근법** : 전통적인 동양화의 부감법에 서양의 투시원근법을 적절히 융합시킨 것이 특징이다. 따라서 소실점은 명료하지 않은 것이 많다. 서양원근법 사용으로 얻어진 효과는, 넓은 경관전체의 모습을 한눈에 조망할 수 있다는 점과, 그러한 넓은 경관의 세부를 모두 같은 강도로 자세하게 들여다 볼 수 있도록 묘사되어 있다.

- **풍경관화의 각선** : 동판화 특유의 필선적 느낌, 즉 예리하고 가는 硬質인 線과 같은 느낌의 묵선을 묵관위에서 시도하고 있는 것이 일반적이다. 아주 정밀한 수직선, 수평선, 사선을 평행으로 잘게 긋고 있다. 이러한 동판화적인 각선이 특징적으로 나타나는 것으로 보아 서양화 가운데서 특히 동판화의 영향이 심대하다는 것을 말해주고 있다. 그리고 서양화풍의 소주판화는 묵관 불록판으로서 墨一版으로 형태의 윤곽을 만들고 색을 筆彩로 칠한 경우도 있지만, 2개의 먹관을 사용하여 먹을 濃·淡의 2가지로 차등화하여 두 번 찍는 경우도 있다. 두 판을 사용할 경우 두 번째 판은 얇은 먹관으로서 주로 음영표현의 보조를 이루고, 一版 때와 마

찬가지로 筆彩로 색을 칠하여 완성시킨다. 이런 농담차의 제판법이 또한 서양동판화의 영향이라고 간주되는 근거이기도 하다.

• **명암법** : 명암사용에 대해서는 일반사물과 인물에서 서로 차등화되어 나타난다. 가옥, 교량 등은 명암을 넣어 입체적으로 그려져 있지만, 점경인물은 옷주름에 동판화적인 hatching 기법을 이용하고 있으나, 그림자는 없는 것이 많고 광원의 존재도 불명료하다.

이와 같이 소주판화에서 서양화법이 적용된 것은 틀림없으나, 그것은 어디까지나 이론적 기초를 가지고 전적으로 수용한 것은 아니며 중·서절충의 방법으로 수용하고 있는 점이 큰 특색이다.

그런데, 소주판화에 있어서 서양화적인 원근법의 시각으로 완전히 통일되어 있지 않았던 이유 중에는 다음과 같은 사실도 고려할 필요가 있다. 즉 앞에서 언급했듯이 대형 소주판화에서는 상·중·하 3판으로 분리될 수 있는 조립형 판의 형태로 되어 있는 것이 있다.⁴⁵⁾ <棧道積雪圖>(圖 29), <蜀峯雪景圖>(圖 30), <梅雪迎春圖>(圖 31), <李太白讀書圖>(圖 32) 등은 각각 도판이 상하로 2, 3장 이어져 셋트로 되어 있다. 이와 같이 풍속판화에서는 단폭판화로서도 조합된 그림으로서도 어느 쪽이든 사용 가능하도록 구도를 가지고 있기 때문에 투시화법이나 명암법을 충실하게 적용하는 것은 사실상 불가능하다. 상하로 긴 대형판화인 경우는 3장의 판목을 각각 세겨 그 도상들을 상하로 연결되도록 맞추어서 하나의 큰 종이를 엮어 인쇄한 것이다.

또한 판목의 3분할법과 관련하여 흥미있는 것은 상하로 긴 대형판화를 3등분하여 각각 단독의 소형판으로도 사용 가능하도록 되어 있다. 예를 들면 「月下美人圖」는 「李太白讀書圖」(圖 32)의 아래쪽 3분의 1에 해당하는 것으로, 처음부터 대형판화의 3분의 1의 화면만으로 하나의 독립된 소형판화를 찍은 것이다.⁴⁶⁾ 이와 같이 소주의 풍경판화에서는 복수의 판목을 연결하여 하나의 대형판화로 찍은 경우와, 처음부터 작은 판목, 하나하나로 독립되게 하여 소형판화만으로 찍는 방법 등 어느 쪽으로도 사용하도록 고려되어, 상당히 융통성 있는 판 형태를 취하고 있다.

그리고, 위의 D그룹에 속하는 인물화의 경우는 서양풍의 풍속판화와 다르게 화면 전체에 걸친 서양풍 표현은 거의 없고, 인물의 복장 등의 부분에 서양화의 잔영이라고 여겨지는 조잡한 hatching 기법과 陰影이 그려져 있을 뿐이다. 건륭기 미인동자화에 있어서 또 한가지 특징은 기술적으로 어려운 대형판화임에도 불구하고 의복의 문양, 수목, 화훼, 생활용품 등에는 정밀한 다색색판이 사용되었지만, 인물의 얼굴에는 반드시 손으로 채색하고 있는 것이다. 즉 기

45) 成瀬不二雄, 「蘇州版畫について」, 『中國古代版畫展』도록(일본 町田市立國際版畫美術館, 1988).

46) 成瀬不二雄, 앞의 책(주45), pp. 53-54.

이 소형판이 대형판을 3등분하여 찍은 것이 아니라 이 소형판의 상부와 좌우에 각각 폭 1cm 내외의 여백이 있어서 큰 대형판화에서 끊어져 나간 것이 아니라, 애초부터 독립된 판으로 만들기 위해서 찍은 것임을 알 수 있다.

술적으로 자유스런 다색인쇄를 구사할 수 있는 단계에 이르렀음에도 불구하고 필채도 병행하고 있다는 사실이다. 그리고 소주관화 후반기가 되면 다색판화가 제작되고 있기는 하지만 초기 다색판과는 달리 조잡하고 거친 채색이 된다. 이런 양상은 필채색의 작품에 대해서도 마찬가지라고 할 수 있다.

5. 기타 서양화풍 蘇州版畫

지금까지 보아온 바와 같이 蘇州의 민간판화, 특히 건륭조 전반기를 중심으로 서양화풍이 현저하게 나타나고 있었다. 그런데 소주판화 외에 중국 민간화단에서 서양화풍이 나타나는 경우가 浮畵라는 장르에도 있었을 가능성이 높다. 이 浮畵란 遠小近大, 즉 遠景의 일점을 향하여 원근법이 강조된 투시원근법을 주된 기법으로 하거나 그 자체를 주제화 한 그림으로, 크기는 대체로 세로 24.5cm, 가로 37.8cm 정도가 되는 소형그림이다.⁴⁷⁾ 중국에서 유행하였던 이 浮畵는 근세일본에 있어서 서양화에 관심을 크게 가졌던 마루야마오쿄(圓山應學, 1733-1795)와, 시바코칸(司馬江漢, 1747-1818) 등의 화가들에게 큰 자극을 주어 18세기 중엽에 일본 眼鏡畵(Vue d'optique)를 많이 제작하는 계기가 되었다.⁴⁸⁾

眼鏡畵란 浮畵의 일종에 속하는데, 그림을 일단 볼록렌즈를 통해서 감상하도록 만들어진 장치에 의해서 보도록 그려진 그림을 말한다. Boit d'optique(圖 33) 라고 하는 이 장치는 크게 두가지 있는데, 어느 것이든 그림을 거울에 반사시켜 그것을 볼록렌즈를 통하여 바라보게 되어 있다. 그런데 그림을 볼록렌즈를 통하여 바라보면, 그냥 보는 것과 전연 다른 효과가 나타난다. 렌즈를 통하면 그려진 풍경이 마치 현실의 한 장면을 도려내어 보는 듯한 느낌의 착시현상을 일으키는 특수한 효과가 있는 것이다. 대체로 원경의 일점에 소실점이 모이는 투시원근법이 강조된 구도의 浮畵는 건물내부나 가로수, 양쪽으로 나란히 나열된 건물 등을 주로 다루고 있는 데, 이들 풍경을 이 장치로 보게 되면 그것이 마치 현실풍경의 한 장면같이 느껴지게 된다. 역으로 말하면 그것이 더욱 현실적 풍경답게 보이도록 하기 위해서는 보다 더욱 현실적이며 사실적으로 그려야 할 필요가 있는 것이다.⁴⁹⁾ 이 때문에 이 장치를 통해서 보는 眼鏡畵는 근세에 있어서 현실적인 시각으로 전환하게 하고, 체득하게 한 중요한 역할을 이룬 것으로써 주목되는 바가 크다.

47) 浮畵(浮繪)란 용어는 주로 일본에서 쓰이는 용어인데, 중국이나 한국에 있어서는 아직 이런 종류의 그림이 발견되고 있지 않기 때문에 그 명칭 또한 존재하지 않은 것 같다.

48) 岡泰正, 「眼鏡繪から廣重の風景版畫まで, -浮世繪に浸透した西洋の畫法-, 『眼鏡繪と東海道五拾三次展』도록 (일본 神戶市立博物館, 1984), p. 85.

49) 辻茂, 「ブルネスキと暗箱, -繪畵遠近法誕生-, 『日伊文化研究』 28호(1990).

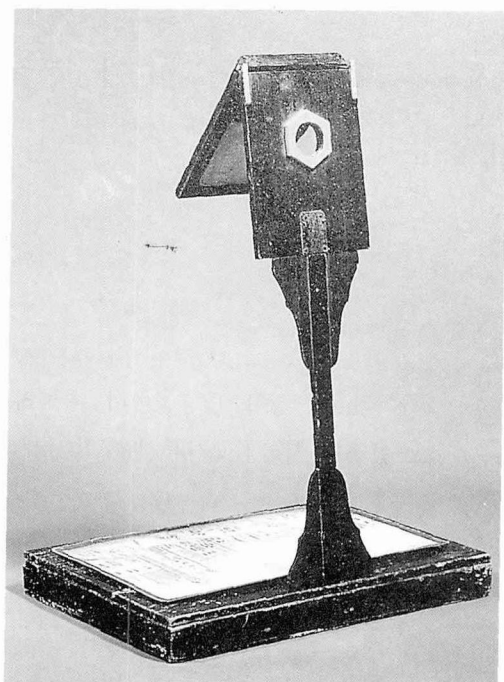


圖 33-1. Boit d'optique, 1.

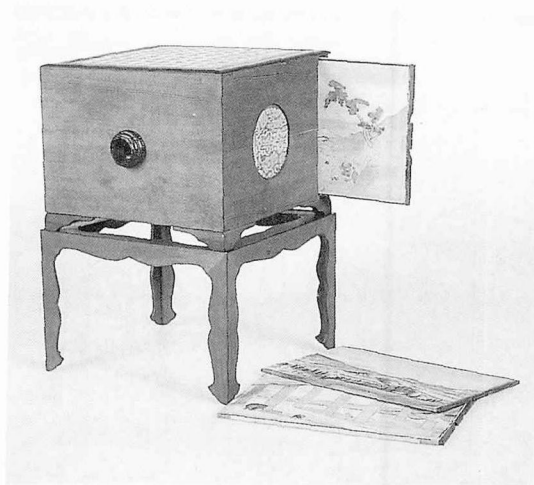


圖 33-2. Boit d'optique, 2.

근세 일본화가에 영향을 준 청대의 浮畵(圖 34,35,36)는 화풍면에서 민간회화다운 치졸함이 있기는 하지만, 한결같이 강조된 투시원근법의 구도를 가지고 있다. 이로 미루어 볼 때, 18세기 중엽에 해당하는 청의 건륭시대에 있어서는 실제 이와 같은 浮畵내지 眼鏡畵가 민간에서 크게 유행되고 있었다고 추정된다.⁵⁰⁾

6. 蘇州版畵에 영향을 준 서양화

그렇다면 청대의 소주풍속화에 영향을 준 서양의 원화는 과연 어떠한 것이었을까? 첫째로는 서양제작의 동판화 영향이라고 간주된다. 蘇州는 개항지 杭州에 가깝기 때문에 청초에 있어서 서양문물의 유입도 현저했다. 따라서 당시 강남지방에는 서양에서 제작된 동판 풍경화나 풍속화가 상당히 보급되어 있었다고 상상되기 때문에 소주의 풍속판화는 오히려 그와 같은 수입 동판화에 시사된 점이 많았다고 생각된다. 그와 같은 추정의 배경은 소주판화에서의 중요특징이

50) 일본의 樋口弘씨는 중국어로 '洋片'이라고 하는 眼鏡畵는 乾隆期(1736-1795)에 있어서는 제작되지 않았다고 주장하고 있다. 그러나 본문에서도 언급했듯이 18세기 중엽에 일본의 眼鏡畵 발생은 역시 중국 浮繪로부터 영향을 받은 것이라고 통설화되어 있다.(樋口弘編, 『中國版畵集成解説』, 味燈書屋, 1967. p. 46. 해설)

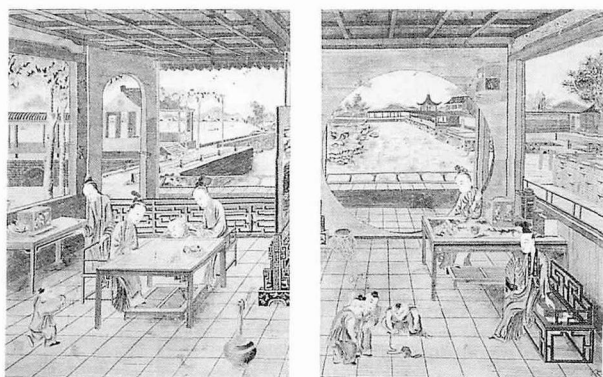


圖 34. 〈蓮池亭遊戲圖〉(좌,우), 73.6×56.0cm, 紙本墨二版 筆彩,

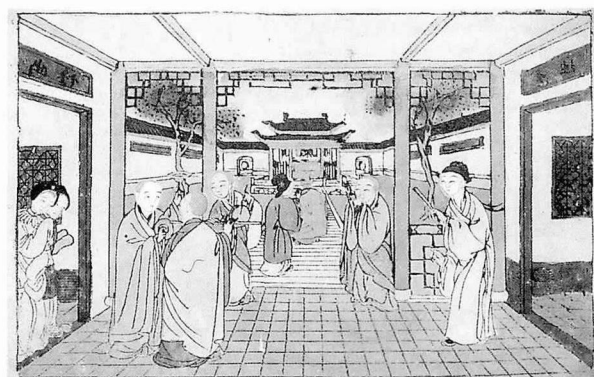


圖 35. 〈西廂記圖〉(眼鏡畫), 12.6×18.6cm, 紙本墨版 筆彩, 일본 神戶市立博物館.

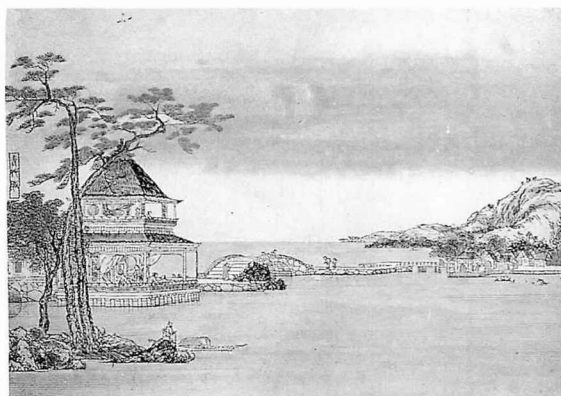


圖 36. 〈靑州湖〉(眼鏡畫), 19.7×26.2cm, 紙本墨版 筆彩, 일본 神戶市立博物館.

무엇보다도 동판화적인 hatching 기법이 현저하게 나타나고 있다는 점이다(주3, 圖 20참조). 일정한 방향으로 평행으로 긋는 예리하고 가는 硬質인 線描가 서양화법의 영향을 나타내는 무엇보다도 중요한 증거인 것인데, 이러한 서양화법의 영향은 서구의 수입 동판화에서 얻어진 기법임에는 틀림없다.

둘째로는 당시 청궁정에서 활약하고 있었던 서양선교사들의 영향도 간과할 수 없다. 청궁정에서는 서양인 선교사 郎世寧이 약했던 시기가 서양 화풍이 가장 인기를 얻고 있었던 시기였는데, 이 시기가 바로 소주관화의 절정기이기도 했다. 郎世寧의 북경생활은 康熙 54년(1715)에서 乾隆 31년(1766)까지로 무려 52년간이나 되었으며, 특히 건륭기에는 황제의 절대적인 비호를 얻어 궁정화원의 수석화가로 자리잡았던 그는 新體 화풍의 붐을 일으키고 있었다. ‘郎體’라고하여 그의 신체화풍이 인기를 얻고 있었던 옹정기에서 건륭 전반기의 시기가 바로 소주관화의 절정기였다는 것은 상호간의 관련을 암시한다고 생각된다.

그리고 서양선교사 화가들과 소주관화와 의 상관관계를 보다 구체적으로 알려주는 자료로서, 낭세령의 작품가운데에는 당시 유행하고 있던 소주관화의 화풍과 유사한 것이 있다는 사실이다. <歲朝圖>(圖 37)는 낭세령이 중국화가와 합작

한 것으로 알려져 있는데, 건륭조가 왕족과 더불어 새해아침을 맞는 모습을 그려 신년축하의 의미를 담은 年畵라 할 수 있다. 이 그림에서는 우선 공간과 건물의 배치를 정확한 투시법으로 그린 점, 많은 인물이 건물 안팎에 배치되어 마치 풍속화를 연상하고 있는 점 등이 소주판화의 일반적 화풍과 상당히 유사한 점을 가지고 있다. 예를 들어 <陶朱致富圖>(圖 38)에 있어서도 공간이나 건물전체의 배치가 질서정연하게 투시원근법적 구도를 가지고 있으며, 건물안팎 여기저기에 인물이 분포되어 있다.⁵¹⁾ 특히 축대나 인물의 옷주름에 나타나는 명암효과는 낭세령의 <歲朝圖>에서 보다도 더욱 선명한 것이 인상적이다. 이렇게 보면 청조 궁정화원의 서양화와 접한 화가 중에는 인기상품으로 수익성이 높은 소주판화 제작에 종사하여 그 밑그림을 그린 화가들도 없지 않았다고 본다.



圖 37. 郎世寧 의 <歲朝圖>, 『故宮博物院院刊』 복경 (1988, 2월호 게재)



圖 38. <陶朱致富圖>, 107.2×53.9cm, 紙本墨二色 筆彩, 일본 王舍城 美術寶物館

51) 陶朱公은 越의 宰相 范蠡(범려)가 勾踐王을 잘 보좌하여 吳를 멸망케 한 것으로 유명한데, 越이 재흥된 후에 멀리 떠나 상인이 되어 巨富를 얻었다는 전설이 있다. 이 그림에서는 거부를 얻은 후 그의 생활상을 그렸다.

V. 맺음말

일반적으로 근세중국에서의 서양화 영향에 대해서는 무관심하거나, 혹은 그 영향이 무시될 정도로 미미한 것이었다고 간주되고 있는 것이 사실이다. 그러나 서구나 일본에서의 연구성과를 보더라도 명말이래 청대에 있어서 서양화내지 서양화적 시각이 의외로 폭넓게 수용되고 있었다는 것을 우선 지적하고 싶다. 특히 清代에 들어가서는 淸宮廷과 전통화단, 그리고 민간화단 어느 쪽에 있어서도 서양화의 영향은 무시 못할 정도이다. 청궁정이라는 상층부에 있어서도 宮廷畫院을 통하여 황제들의 적극적인 비호와 권장으로 서양화풍이 풍미했다.

일반의 전통화단에 있어서는 표면적이고 원색적인 도입보다는 서양화를 다양한 방법으로 내적소화를 거쳐서 改變하고 응용하여 수용하는 경향이 짙다. 거기에는 크게 3가지 유형이 있다고 보아지며, 서양화에서 받은 인상이나 느낌을 이미지화하여 자기의 표현성을 풍부히 하는 경우, 서양화의 중요기법인 명암법과 원근법에 주로 관심을 보여 그것을 전통화에 절충시키는 경우, 서양화로부터 현실대상을 실제같이 묘사하는 그 정확성에서 영향받아 대상을 지극히 섬세하게 묘사하는 방법으로 전환시키는 경우 등이다. 그러므로 서양화 본래의 모습 그대로 원색적으로 수용하려는 움직임은 거의 없다는 것이 또한 특색이다. 근세에 있어서는 어디까지나 서양화를 통하여 자신들의 전통중국화의 표현세계를 더욱 풍부히 하려는 방향으로 나타난다.

민간화단에서의 경우는 보다 노골적으로 서양화 수용이 이루어지고 있다. 雍正朝에서 乾隆朝 전반기 무렵인 18세기 전반기에 서양화풍이 중국화에서 가장 현저하게 나타나고 있으며, 지역적으로는 거의 蘇州地方의 版畫에 집중되고 있다는 것이 우선 특징적이다. 이는 당시 소주지방이 외국과의 해상교역이 빈번했던 강남의 상업중심지로서 경제적 번영을 누리고 있었으며, 인쇄·출판문화가 크게 번창하고 있었기 때문이었다. 소주에서는 대량의 수요에 응하여 전문으로 분업제작한 多色の 대형판화가 많은 데, 여기에서 당시 번영한 소주 시가지 모습이 생생하게 담겨 있다.

서양화풍의 소주판화에서는 산수표현에서 보는 거시적 안목과 일반인들의 일상생활상을 담은 풍속화 특유의 미시적인 섬세한 표현, 이 두 상반된 시각이 함께 공유하도록 서양화법이 응용되어 있다고 할 수 있다. 다시말하면 시가지 전체의 번영된 모습과 서민들의 윤택한 일상생활상을 소상하게 표출시키려는 두가지 욕구를 충족시키도록 서양화법이 응용되어 있다. 거시적인 안목에 있어서는 주로 전통적인 부감법에 서양화적인 투시원근법이 융합, 절충되어 있어서 원근구별없이 경관의 모든 부분을 균질되게 들여다 볼 수 있도록 묘사되어 있다. 미시적 시각에 있어서는 하나하나의 건물과 인물표현에 있어서 동판화적인 hatching 기법처럼 규칙바

르고 미세한 표현을 하고 있는 점과, 명암으로 건물과 인물을 선명하게 묘사하고 있는 점 등을 지적할 수가 있다. 그러므로 어디까지나 풍속화의 내용을 효과적으로 나타내도록 서양화법을 이용하고 있는 데, 경관전체를 조망하는 변형된 투시원근법, 그리고 이와 상반되게 명암법까지 동원하여 세부적으로 섬세한 사실표현이라는 兩方向으로 편의적으로 응용하여 도입하고 있다. 이와같이 소주판화에서의 서양화풍은 어디까지나 이론적 기초를 가지고 원색적으로 수용된 것은 아니며, 中·西절충의 수용방법을 취하고 있다.

그리고 서양화법의 수용이 가장 적나라하게 나타나는 경우는 역시 浮畵 분야이다. 이 장르에 관한 자료는 현재로서는 일본에서만 단편적으로 확인되고 있어서 청대 雍正朝에서 乾隆朝 전반기에 해당하는 18세기 전반경에 浮畵가 존재하고 있었다는 것은 틀림없는 사실이나, 다만 중국 국내에서의 자료확인이 앞으로의 과제이다. 어쨌든 浮畵의 일종인 眼鏡畵(Vue d'optique)는 현실의 한 장면을 보는 듯한 착각을 일으키는 것이므로 실제와 같은 묘사가 이루어 지지 않으면 안되기 때문에, 서양화와 같은 현실적 시각을 순수하게 터득하는 중요한 회화장르라고 할 수 있다. 따라서 근세일본에 있어서도 서양적 시각을 배우는 과정에서 먼저 이 眼鏡畵 제작에서 그 첫 단계가 시작되고 있었던 것이다. 그것은 전통적인 그림감상법과는 다르게 일종의 시각적 놀이기구(Boit d'optique)로 감상하기 때문에, 서양화가 갖는 현실시각이란 것이 당시의 동양인에게는 일종의 시각적 유희의 대상이 될 만큼 신기한 것이기도 했다.

[ABSTRACT]

The Introduction of Western Painting Style in Early Modern China II:

Traditional and Popular Paintings in the End of Ming and Qing Dynasties

Lee, Jung-hee

The influence of the Western painting style is considerable in modern China. Especially it was dominant in the court, as the emperors of Qing dynasty supported the Western style in their court academy.

In the case of traditional painting, the Western style was accommodated in three ways: 1) enriching traditional methods based on the impression of Western paintings; 2) blending the shading method and perspective from the Western style with the traditional method; 3) meticulous depiction under the influence of the Western style. Thus, this group did not accept the Western style as such, but used it to a limited extent to enrich the expression in traditional painting.

The group who specialized in popular paintings, however, accepted the Western style more straightforward way. In the early eighteenth century from the reign of Yongzheng to the reign of Qianlong, the Western style appeared extensively on the woodblock prints produced in Suzhou, which prospered as a commercial and overseas trade center as well as printing and publication center. In Suzhou, there was a great demand in multi-colored woodblock prints, in which the prosperous streets of the city and the everyday life of its people are vividly depicted.

In overall composition, the mixture of the traditional method of bird's eye view and the Western-style perspective was used. Therefore, the overall view is presented irrespective of actual distance. For the depiction of buildings and human figures, the hatching method that derived from the etching style was used. The shading technique is also clearly present. Thus, the methods of the Western style is used in two ways: 1) picturing the overall view by a modified perspective method and 2) picturing the details by the shading method. In the Suzhou woodblock prints, the Western style was blended conveniently

with the Chinese style.

An example of the straightforward acceptance of the Western style is a genre called "perspective painting" (浮畫) or "vue-d'optique" (眼鏡畫), which creates an illusion of a real scene. In modern Japan too, "vue-d'optique" was the first step in the acceptance of the representational method of the Western style. It was appreciated as a kind of "Boit d'optique." At that time, the realistic representation of the Western painting style was a wonder as much as it was the object of visual amusement to the Orientals.