

근세 중국에 있어서 西洋畫法 導入에 대해서 [1]*

— 明末清初期 중국궁정을 중심으로 —

李 仲 熙**

차 례

- | | |
|----------------|------------------------|
| 1. 서 론 | 3) 청대의 西洋畫法 도입 |
| 2. 시대상황 | (1) 청대의 畫院制度 |
| 3. 西洋畫法의 전래 | (2) 청대 院體의 개관 |
| 1) 西洋畫風의 濫觴 | (3) 康熙畫院의 수석화가 冷枚 |
| 2) 명말의 西洋畫法 시도 | (4) 雍正, 乾隆畫院의 수석화가 郎世寧 |
| (1) 曾鯨 | (5) 院體의 정리 |
| (2) 焦秉貞 | 4. 맺는 말 |

1. 서론

동양근세에 있어서 서양화의 도입은 韓·中·日을 막론하고 17세기 이후부터 시작된다. 이 시기는 중국에서 明末清初期에 해당되는데, 명의 한족왕조에서 청의 만주족 왕조시대로 변이하는 혼돈기였으므로, 전통의 쇠락과 신 왕조에 상징되는 신문화창건의 의욕이 교차되는 특이한 시대였다. 그리고 그때의 서양화도입은 상층의 궁정과 하층의 민간화단으로 크게 양분되는 양상을 보이고 있었다.

그 시기 동양에 있어서 西洋畫라고 하면 동양 傳統繪畫와는 전연 별개의 異質的인 문화권에서 형성된 정신적 소산으로 극히 생소한 것이었다. 이러한 이질적 문화가 만나는 것인 만큼 그 해후양상도 특이한 면이 있다. 이에 본고에서 중점을 두어 검토하려는 점은, 첫째 동양역사에 있어서 처음으로 서양화법을 본격적으로 도입하게 한 시대적 환경에 대해서, 둘째는 특히 이질문화를 수용하고 필요로 했던 분야의 특성에 대해서, 셋째는 이질회화의 어떤 요소를 왜 받아들였는가에 대해서이다.

명말청초기 서양화법 수용상황의 파악은 그 시대환경의 이해와 더불어 궁정 및 민간화단 전반에 대한 고찰이 필요하므로 그 성격상 대단히 방대한 연구영역에 속한다. 본고에서는 지면관계상 궁정

* 본 논문은 계명대학교 비사연구비의 지원을 받은 것임.

** 啓明大學校 美術大學 東洋畫科 教授

을 중심으로 한 도입상황을 논술하려고 하는데, 그나마도 검토범위는 본 영역의 주된 부분인 실제 작품 분석을 통한 기법적 면의 추급에 한정기로 한다. 그 시대상황과 민간차원에서 서양화수용에 대해서는 각각 別考로 돌린다.

2. 시대상황²⁾

중국근세에 있어서 서양화법 수용은 明末清初期라는 혼란한 왕조교체기에 있어서 發芽하여 청왕조의 의도적인 수용에서 본격적으로 이루어졌다. 특히 明의 중기 이후는 정치적으로는 불안정과 혼란이 거듭된 시기였으나, 역으로 그러한 정치적 사회적 혼란상은 봉건사회에서는 극히 보기 드문 이완된 사회구조가 조성되어, 마치 고삐 풀린 자유로움 속에서 모든 가능성의 원동력이 되는 자아 의식이 발아하고 있었다. 봉건적인 重農抑商의 국가정책에도 불구하고 ‘工商皆本’이라는 놀랄만한 주장이 대두되는 등 資本主義의 萌芽를 예고하는 經世思想의 현실적 사고가 뿌리내리고 있었던 시대적 분위기 속에서, 그와 동질인 西學 내지는 實學과 같은 신학문도 발생하게 되었던 것이다.²⁾

이 시기 중국에 있어서 서학의 정착은, 한마디로 국가적 견지에서 그 정확성이 절실히 요망되었던 분야 즉, 天文曆法·數學·地理測量·火砲製作 등 소위 과학기술방면에서 선두로 이루어졌다. 그리하여 이들 분야를 관장, 연구하는 궁정의 欽天監에서는 포교목적으로 來中한 서양선교사 과학자들을 적극 맞이하게 되었는데, 바로 이곳에서부터 서양화기법도 받아들여지게 된다. 그 이유는 서양과학자들이 지참한 과학서가 주로 동판기법에 의한 도해들이 실려 있었고 그들 도해들은 실물다운 再現력을 특장으로 하고 있었기 때문이다. 그와 같은 寫實力은 동판 특유의 극히 섬세한 정교성, 그리고 明暗, 遠近法이라는 양대 기법에 의한 것이었기 때문에, 중국화가들은 이들 서양화적 특징을 재빨리 흡수했다. 명말의 曾鯨은 주로 인물묘사에 있어서, 청초의 焦秉貞은 풍경묘사를 중심으로 그러한 기법을 의식적으로 수용하게 된다.

1) 근세 중국에 있어서 서양화법 도입은, 明末清初期라는 특수한 시대적 상황에서 이루어진 것이다. 그러므로 그 도입의 직접적 動因을 바로 이해하기 위해서는 이 시기의 시대상황에 대한 구체적 언급이 필요한데, 본고에서의 할당된 지면관계상 그 부분에 대한 서술은 別考로 하였다. (李仲熙, 「明末清初期 西洋畫法導入을 가저은 時代狀況에 대해서」, 『藝術文化』 제8집, 계명대학교 예술문화연구소, 1995 참조.)

2) 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 外編, 『明末清初社會의 照明』(한올아카데미, 1990), pp.125-163.

劉潞, 「康熙의文化政策」, 『故宮博物院院刊』, 1984年 第1期.

3. 西洋畫法의 전래

1) 西洋畫風의 濫觴

선교사들이 전래시킨 것 가운데 당시 중국인들에게 큰 충격과 호기심을 자아내게 한 한가지가 바로 西洋繪畫이다. 이 시기에 서양회화를 처음으로 전래시킨 주역도 역시, 중국전도의 선두 개척자 마테오 릿치(Matteo Ricci, 중국명 利瑪竇, 1552-1610)라고 볼 수 있다. 릿치가 1601년(萬曆29년) 북경에 도착하여 萬曆의 神宗帝를 처음으로 알현할 때 헌상한 물품 가운데에 서양그림도 3폭 포함되어 있었는데, 이들 그림 모두가 천주 내지 성모상을 그린 종교화였다.³⁾ 서양그림을 본 神宗의 반응은 이러했다.

國王은 이들 그림을 보고 놀라고 있었다. “이것은 산 부처다.” 바꿔말하면 “이것은 진짜 神이다.” 라는 것이었다. ... 그러나 국왕은 이 神 그림이 너무 살아있는 듯한 것이 기분 나빠서, 마돈나의 그림은 황태후에게 보냈다. 이 황태후는 대단한 우상숭배자였다. 그러나 황태후도 이 생생한 그림이 기분 나빠서 결국 창고에 넣어 두게 되었다. 이들 그림은 지금 거기에 있어서 이들 보물관리를 담당한 宦官의 호의를 얻어서 많은 관리가 보러 가고 있다.⁴⁾

그려진 천주상이 그림답지 않고 마치 살아있는 神같이 생동감있다는 표현은, 선묘 위주의 중국 초상화 표현에 젖어있는 그들의 인상이 너무나 충격적이었을 것이다. 서양화의 표현상 특징이 기법적인 면에 대해서 당시의 기록인 顧起元の『客座贅語』를 보면, 인물상이 금방이라도 살아서 손발이 움직일 듯이 표현된 이유에 대한 릿치의 대답이, “중국그림은 밝은 면(陽)만이 있는 평면의 정면상 뿐인데 비해서 서양화는 소위 明과 暗의 파악에 의한 등근 입체감, 面의 高下를 상대적으로 살려내고 있기 때문” 이라고 설명하고 있다.⁵⁾ 간단히 말해서 서양화의 특징이 명암법에 있다는 지적이다.

3) 平川祐弘, 『マッテオ・リッチ傳1』 東洋文庫 141(平凡社, 1981), p.299.

1601년(萬曆29년 1월) 神宗에 증정한 물품의 목록은 다음과 같다(『熙朝崇正集』에 수록). ◎詩畫天主聖像 一幅(詩畫란 古畫의 상대되는 용어로 近年에 제작된 그림의 뜻), ◎古畫天主聖母像 一幅, ◎詩畫天主聖母像 一幅, ◎天主經 一部, ◎聖人遺物, 各色玻璃, 珍珠, 鑲嵌十字聖架 一座, ◎萬國圖 一册, ◎自鳴鍾大小 二架, ◎映五彩玻璃石 二方, ◎大西洋琴 一張, ◎玻璃鏡及玻璃瓶大小 共捌器, ◎犀角 一個, ◎沙刻漏 二具, ◎乾羅經 一個, ◎大西洋各色鎖袂 共肆疋, ◎大西洋布并葛 共伍疋, ◎大西洋行使大銀錢 肆個.

4) 平川祐弘, 위의 책, p.299.

5) 顧起元, 『客座贅語』, “利瑪竇 ... 來南京, 居正陽門西營中. ... 所畫天主乃一小, 一婦人抱之曰天母. 畫以銅版爲幀, 而塗五彩於上, 其貌如生, 身與腕手儼然急起幀上, 顏之凹凸處, 正視與生人不殊. 人間畫何以致此? 答曰, 中國畫但陽不畫陰, 故看之人面貌正平, 無凹凸相, 吾國畫兼陰與陽與之, 故面有高下, 而手腕皆輪圓耳. 凡人之面正迎陽, 即皆明而白, 若側立即向明一邊者白, 其不向明一邊者顏耳鼻口凹處皆有暗相. 吾國之寫像者解此法用之, 故能使畫像與生人亡異也.”(필자에 의한 밑줄)

그러나, 당시 릿치가 가져온 서양화가 단지 명암법만이 돋보이는 천주나 성모상에 국한된 인물화만이 아니라 점을 유의할 필요가 있다. 利瑪竇는 銅版으로 된 宗教畫도 상당히 전래시킨 것 같은데 그 일부인 4폭이 그 무렵의 간행인 『墨苑』(程大約 著, 萬曆33年:1605)에 실려있기 때문이다(圖 1).⁶⁾ 이들 그림은 예수의 行蹟圖 내지는 그 一代記를 도해한 것으로서, 단독 인물만을 소재로 한 것이 아니라 인물들이 크게 풍경 속에 있는 것인데, 일종의 풍경 속의 풍속화 같은 화풍이다. 따라서 당시 선교사들이 전래한 그림이 종교화라고 하여 단지 예수초상과 같은 인물화에만 국한된 것이 아니라 우리가 보통 생각하는 일반적 소재의 서양회화라고 간주해야 마땅하며, 그러한 일반적인 서양회화가 그대로 도입되었다고 해도 과언이 아니다. 이와 같은 서양화 도입의 예는 역시 같은 시기에 온 선교사 Joannes Adam Schall von Bell(湯若望, 1591-1666)이 1604년 명의 崇禎帝에게 증정한 圖像 48圖에서도 뒷받침된다. 탕약망이 증정한 도판은 현존하지 않지만 그 模寫本이 楊光先의 『不得已』(圖 2)에 소개되고 있다.⁷⁾ 이러한 사례를 통해 볼 때 당시 선교사들이 전래한 서양화는 비록 주제의 면에 있어서는 종교적인 내용이 위주가 되었다고 하더라도, 그 화풍에 있어서는 인물, 풍경, 풍속 등 당시의 일반적인 서양회화라고 보아도 무방하며, 그것이 릿치나 아담살이 전래한 예와 같이 중국문헌에까지 게재, 소개되어 일반인에게 널리 보급되었다고 생각된다.

이들 서양화에서 중국인들이 놀란 기법적인 특성은 앞에서 언급한 명암법 외에 특히 주목해야 할 두 가지 점이 더 있다. 그 한 가지가 바로 遠近法이다. 이들 서양화는 어느 것이나 인물들의 배경에 풍경이 설치되어 있는데, 이 배경 풍경에는 건물들이나 들판이 투시법에 의한 원근감이 잘 나타나 있다. 이러한 원근법이 당시 중국인들에게는 상당한 흥미의 대상이 되어 후술하는 焦秉貞(生沒年未詳)과 같은 중국인 화가가 그 기법을 적극적으로 수용하게 된다. 나머지 한 가지는 이들 서양화가 대부분 銅版畫기법으로 제작되었다는 것이다. 사실 명말청초기에 있어서 전래된 서양화는 유화보다는 동판화가 압도적으로 많았다고 여겨진다. 이러한 사실은 전술한 『客座贅語』의 기록에서도 짐작될 뿐만 아니라 포교를 위한 圖解의 대량보급 역할에 있어서는 유화보다는 동판화가 훨씬 편의적인 利點이 있었기 때문이다. 그리하여 일반인들이 보다 쉽게 접하는 각종 서적의 참고도판 대부분이 동판화로 도해되어 있는 사실에서도 알 수 있다. 당시 중국에서 간행된 서적, 예를 들면 명의 萬曆 때 李之藻가 저술한 『類宮禮樂疏』에서 禮樂 樂器의 圖解를 서양화법으로 설명하고 있다든지, 청나라 때 王徵이 번역한 『奇器圖說』, 于敏中, 梁國治 등이 교정한 『西清硯譜』(門應兆의 도해), Ferdinand Verbiest(南懷仁, 1623-1688)의 『靈臺儀象誌』 등에 나오는 삽화도해가 모두 서양화법으로 정밀하게 그려져 있는 것으로 미루어 보아도 충분히 추측된다.⁸⁾ 中國書에 실린 도판의 원본은 당연히 서양동판화였기에 이 동판화가 당시 일반의 중국인들에게는 보편적인 서양화처럼 인식되었

6) 向達, 「明清之際中國美術所受西洋之影響」, 『東方雜誌』 第27卷 第1號에 소개.

7) 向達, 위의 논문. 黃伯祿의 『正教秦褒』에서도 湯若望이 중국어로 해설한 종교화를 明 황제에게 증정 했다는 사실을 기록하고 있다.

8) 向達, 위의 논문.

다고 인정된다. 이 동판묘법의 특성은 무엇보다도 극도의 정밀한 묘사인 점에 있었다. 그 정교성과 섬세성을 이루어낸 서양과학의 놀랄만한 제작술에서, 손으로 직접 그린 筆描중시의 회화에 익숙해 있는 중국인들에게 특이한 화면상 정서를 느꼈을 것이라 추측된다. 또 이러한 精緻性은 서양화 특유의 사실성과 그 이미지가 합치되어, 중국인들은 이 정치성의 기법이 실물다운 사실적 묘사가 되게 하는 중요요소로 인식하고 있었던 것 같다. 이상을 정리하면 당시 중국인들이 충격 받은 서양화의 특성은 실물다운 생생한 사실적 묘사로 이루어져 있고, 그 사실성을 자아내는 속성으로는, 명암법, 투시원근법, 정밀성, 여기에 실물다운 채색이 강한 점을 추가하여 크게 4가지로 요약된다.

2) 명말의 西洋畫法 시도

(1) 曾鯨

중국인화가들이 서양화법을 처음으로 시도한 분야는 다름아니라 초상화분야에서였다. 그 대표적인 화가로서 曾鯨(1565-1647)을 들 수 있다.⁹⁾ 당시 번성하는 상업도시 南京에 있어서 직업 초상화가였던 그는 부유층 사대부들에게 인기를 모으고 있었다. 그의 전성기인 명말기에는 50세(1615) 전후에서 70세 가량 되었다. 증경에 대한 당시 문헌의 기록은 다음과 같다.

曾鯨, 字波臣, 莆田人, 流寓金陵. 風神修整, … 寫照如鏡取影, 妙得神情, 其傳色淹潤, 點睛生動. … 每圖一像, 烘染數十層, 必匠心而後止. (姜紹聞, 『無聲詩史』卷四, 曾鯨條)

寫真有二派: 一重墨骨, 墨骨既成, 然後傳彩, 以取氣色之老少; 其精神早傳於墨骨矣. 此間中曾波臣之學也. 一略用淡墨鈎出五官部位之大意, 全用粉彩渲染. 此江南畫家之傳法. (張庚, 『國朝畫徵錄』)

“烘染數十層”이나 “一重墨骨, 墨骨既成, 然後傳彩”의 방법은 중국전통의 墨筆法의 특징을 살린다는 의미인데, 일단 전통의 鈎勒法에 의한 墨骨을 살린 다음 그 위에 서양식으로 여러 겹 채색하는 것이다. 그 畫像이 직접 거울에 비친듯한 얼굴처럼 실제상(寫照如鏡取影)을 느끼게 하는 追眞感이 있다는 것이다. 이러한 박진감은 증경 초상화의 특색이 “인물의 성격표현과 動態의 묘사에 있어서 선구적”¹⁰⁾ 이라고 한 楊新씨의 지적과 일맥상통한다. 즉 인물이란 본래 개개인의 특색있는 성격과 움직임이 있는 것인데, 그러한 특성의 묘사와 함께 인물의 시각적 입체감까지 표현되었을 때 그 인물에서 살아있는 듯한 실제감이 느껴질 것이다. 언제나 판에 박은 듯한 평면의 정면상으로 그린 전통초상화의 圖像에서 벗어나 성격과 동태적 느낌을 얻고, 실제와 같은 입체감을 살린 것은 분명히 명말의 증경 초상화에서 처음으로 시도되는 획기적 변화라고 볼 수 있다. 이러한 특색은 그의 작품,

9) 曾鯨에 관한 논문은 周積寅, 『曾鯨的肖像畫』(人民美術出版社, 1981), 楊新, 「曾鯨和明代肖像畫」, 『故宮博物院院刊』總第62期(1993. 4) 등이 있다. 曾鯨은 字는 波臣. 福建 莆田사람, 주요활동 장소는 浙江의 杭州, 烏鎮, 寧波, 余姚 등으로서 江蘇의 南京(金陵) 일대이다.

10) 楊新, 위의 논문.

예를 들면 〈張卿子像〉(1622년, 圖 3)의 얼굴이나 〈趙士鏐像〉(1624년, 圖 4)의 의복에서 명암법이 분명히 나타나 있고 돋보이는 실제감에서 확인할 수 있다.

종래의 초상화와 다르게 실제감을 현저하게 살린 증경 초상화의 그러한 획기적 변화는 역시 당시 선교사들이 전래한 인물화 - 천주상 등은 인물화라고 볼 수 있다 - 에서 자극받지 않고는 이루어 질 수 없는 것임에 틀림없다. 릿치가 1590년대 후반에 주로 증경의 활동무대인 南京에 체재하면서, 그 지역에서 많은 명사들과 어울리며 포교활동을 하였는데, 증경은 아마도 南京 천주교당에 걸린 서양화 천주상을 접하고 큰 영향을 받았을 것이다.¹¹⁾ 주관적 표현의 측면을 중시하는 중국화와는 다르게, 거울에 비친 듯한 실제감 표현을 특징으로 하고 있는 서양화는 光源에 의한 명암을 살리는 방법 등 표현대상 그 자체에 가치를 둔 대상의 해부적 파악에 중점을 두고 있는 점이 현저하다. 단지 曾鯨의 경우는 서양화의 그러한 특색을 전면적으로 흡수하지 않고, 전통중국화의 묵필법과, 대상을 간결하게 하여 요체를 살리는 형식을 그대로 유지하면서 그 단점을 보완하는 자세로 서양화법을 도입한 것이다.

이상, 증경 초상화에서 살펴보았듯이 서양화법 도입이 초상화 분야에 있어서 선두로 도입되었다는 것은 우연하지 않다는 것을 아울러 지적하고 싶다. 전통적 중국화에 있어서 대상 그 자체에 가장 충실하게 표현하려고 한 분야가 있었다고 한다면 그것은 역시 초상화 분야였을 것이다. 묘사의 속성상 최대한 대상에 충실성이 전제되는 초상화였기에, 이 분야에 있어서 서양화적 사실력을 거부감없이 쉽게 수용할 수 있게 된 것이었다. 재빨리 그 변혁을 일으킨 증경은 당시 사대부들에게 인기 있는 작가로서 무려 40여명의 제자가 뒤를 이었으며, 그중에는 謝彬, 禹之鼎, 徐璋 등과 같은 유명 화가도 포함되어 있었다.

(2) 焦秉貞

다음으로, 서양화법 시도의 화가로는 역시 焦秉貞(生沒年미상, 山東濟寧출신)을 빼놓을 수 없다. 그의 생존시에 가까운 기록인 『國朝畫徵錄』(張庚 著, 1739년)에는, 릿치가 역시 명암법이 특출한 서양채색화인 천주 혹은 성모상을 전했는데 중국인으로서 그 화법에 정통한 화가는 초병정이라는 내용이 있다.¹²⁾ 그리고 다소 후의 기록이긴 하지만 『國朝院畫錄』(胡敬 著, 1816년 간행)에 의하면, 초병정은 欽天監 監正으로 산수, 인물, 건물 등의 묘사에 뛰어나고 서양화법(海西法이라 함)의

11) 周積寅, 위의 책, pp. 18-19. 릿치가 曾鯨의 주 활동무대인 南京에 체재한 것은 1595년(萬曆23) 여름, 1598년(萬曆26) 여름, 1599년(萬曆27) 2월에서 다음해까지 크게 3차례나 되고, 릿치는 특히 그 지역에서 많은 명사들과 어울렸다.

12) 張庚, 『國朝畫徵錄』, 1739의 焦秉貞 條는 다음과 같다. “明時有利瑪竇者, 西洋歐羅巴國人, 通中國語, 來南都, 居正陽門西營中. 畫其教主, 作婦人抱一小兒, 爲天主像, 神氣圓滿, 采色鮮麗可愛. 嘗曰, 中國祇能畫陽面, 故無凹凸. 吾國兼畫陰陽, 故四面皆圓滿也. 凡人正面則明, 而側處即暗, 染其處稍墨, 斯正面明者顯而凸矣. 焦氏得其意而變通之, 然非雅賞也.”

光源에 의한 명암법, 窮深極遠의 원근법, 設色分濃淡이라는 채색효과 등의 묘사에 훌륭했다는 내용을 담고 있다.¹³⁾ 요컨대 초병정은 흙천감 관원으로 근무하면서 릿치에게서 서양화법을 전수받아 그 화풍을 長技로 하고 있었다는 내용이다.

초병정 그림으로 유명한 것은 역시 청조 2대 황제 때 제작된〈康熙御製耕織圖〉(일명 佩文齋耕織圖. 康熙35년 : 1696, 圖 5)이다. 이것은 강희제의 명에 의해 송대의 耕織圖를 참고로 하여 제작된 것인데, 현재는 異本이 많으나 당초는 耕圖, 織圖 각각 23圖씩으로 이루어진 것 같고, 농업장려를 위해 편찬된 圖解本이다.¹⁴⁾ 이 목각본 도해는 전반적으로 섬세한 선묘위주의 묘사로 이루어져 있으며, 특히 현실감 나는 서양화적 원근법을 가미하고 있는 것이 큰 특색이다. 초병정은 당시 국내 과학연구의 총본산격인 천문역법을 연구하는 欽天監 監正으로서 그 부원으로 근무하던 湯若望, 南懷仁 등 서양인선교사 과학자들에게 천문계산이나 기하학은 물론 서양화법 - 특히 원근법은 르네상스시대 과학자들에 의해 연구된 바와 같이 다분히 과학적 실측에 의거함 - 까지도 몸에 익혔음이 분명하다. 그리고 〈康熙御製耕織圖〉가 전통적 경직도에 비해서 훨씬 섬세한 목각선묘로 제작되었는데, 이점 또한 서양 동판화기법에서 영향받은 것이라고 필자는 주목하고 싶다. 즉 앞에서도 지적했듯이 당시의 서양 과학서적들에는 일반적으로 동판화로 된 도해들이 많이 실려있었기 때문에 그 정밀성에 크게 자극 받았다는 것은 상상하기에 어렵지 않기 때문이다. 초병정 경직도 이후는 역시 서양화법에 의한 경직도가 冷枚나 陣枚 등에 의해 연이어 제작되었고 그의 제자 唐岱, 羅福政 등도 서양화법을 도입하고 있다. 아울러 이러한 경직도가 일반 민간화단에 있어서 서양화법 전파에 적지 않은 공헌을 하였을 것이란 점도 상상하기에 어렵지 않다.

지금까지의 서양화법 수용은 주로 利馬竇의 영향에 의한 중국화가, 예를 들어 曾鯨, 焦秉貞 등에서 이루어지고 있었다. 이들은 명말의 민간화단이나, 清朝 초두 궁정내의 전문 과학연구기관인 흙천감 監員에 의해 서양화법의 실제다운 묘사력과 원근법 등을 주로 수용하고 있었다. 그런데, 이들 이후는 서양화법도입 양상이 크게 바뀌어 청대 궁정내에 설립된 畫院에서, 더구나 직접 서양화가들의 손에 의해 서양화법을 전파시키게 된다.

3) 청대의 西洋畫法 도입

(1) 청대 畫院制度

청 궁정에서의 서양화법 전파에 관해서 논하기 전에 우선 서양화풍을 크게 채택한 청조의 宮廷畫

13) 胡敬, 『國朝院畫錄』, 1816. “焦秉貞, 濟寧人, 官欽天監五監正, 工人物·山水·樓觀, 參用海西法... 臣敬(胡敬) 謹案, 海西法善於繪影, 剖析分劑, 以量度陰陽向背, 斜正長短, 就其影之所著, 而設色分濃淡明暗焉, 故遠視則入畜·花木·屋宇, 皆植立而形圓, 以至照有天光, 蒸爲雲氣, 窮深極遠, 均縑布於寸縑尺楮之中, 秉貞職守靈台, 深明測算, 會悟有得, 取西法而變通之, 聖祖(康熙帝)之獎其丹青, 正而獎其數理也.”

14) 渡部 武, 「中國農書'耕織圖'の流轉とその影響について」, 『東海大學紀要文學部』 제46집, 1986. 3.

院 그 자체에 대한 구조, 제도, 성격 등을 먼저 알아볼 필요가 있다. 청대에 畫院이 존재하였는지의 여부에 대해서는 최근까지 견해가 분분하였던 것이 사실이다.¹⁵⁾ 그러나 이 문제에 관해서 최근 중국의 楊伯達씨가 지금까지의 諸說을 뛰어넘어 문헌과 작품을 통한 실증적 연구로 매듭짓고 있어서 여기서는 氏의 논지를 따르기로 한다.¹⁶⁾ 한마디로 楊씨의 주장은 청대 궁정에는 畫院이 세워졌음에 틀림없고, 그것이 약200년간 존재하여 100여명의 작가를 수용하였으며, 畫員들은 황제의 명을 받들어 일 만여 편의 각종회화 작품을 창작하여 지금까지 전해지는 畫軸이나 壁畫가 천여 편이 넘는다고 한다.¹⁷⁾ 특히 이들 院畫는 황제에 의해 장악되고 직접 황제를 위해 봉사하는 그림으로서 말하자면 御用繪畫라고 할 수 있다.

그런데, 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 더욱 기이한 현상을 보이고 있었다. 그 중 畫院處는 명실상부한 화원이라고 할 수 있는데, 건륭조 때의 소속화가로는 陣枚, 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, 如意館은 화원의 직무는 있으나 명칭이 없는 기구로서, 회화를 주요임무로 하고 있었지만 동시에 표구, 옥, 상아, 무소뿔, 商絲(象嵌) 등 황제가 좋아하는 기예가 높고 정교하며 아름다운 공예품 제작도 아울러 보살피는 기구였다.¹⁸⁾ 건륭은 즉위 후 제반 학예를 관장하는 養心殿造辦處에 대한 일련의 중대조치로서 造辦處의 확대와 함께 如意館, 畫院處의 두개 기구를 신축하여, 원화가의 인원수를 늘리고 원화가에 대한 관리와 통제를 강화한 것이다. 특히 如意館(圓明園 離宮의 부속)은 일부 유명한 화가와 솜씨가 뛰어난 기능공들을 모아둔, 회화를 주체로 한 화원 겸 여러 종류의 공예를 제작하는 종합적 作坊의 성격을 띠었다. 고급의 종합성을 띤 궁정작업장인 如意館과 圓明園(啓祥宮이라고도 함)에 국내 우수 공인들을 회화하는 사람들의 대열에 집중시켜 놓았을 뿐만 아니라 약간의 서양화 교사를 채용하여 직책을 맡도록 하였는데, 이는 중국과 서양의 문화교류와 융합에

15) 清代 畫院不在論의 예로는 ①潘天壽, 『中國繪畫史』(商務印書館, 1925), ②劉劍華, 『中國繪畫史』(商務印書館, 1954), ③李浴, 『中國美術史綱』(人民美術出版社, 1957), ④閻麗川, 『中國美術史略』(人民美術出版社, 1980) 등이 있다. 畫院 存在論의 경우로는 楊伯達, 「清代畫院和院畫」, 『中國畫』1984年 第2期가 있다. 그리고 畫院의 전문기관은 없었으나 통치자의 지시에 의한 그림은 존재한다는 절충안으로는, ①王伯敏, 『中國繪畫史』(上海人民美術出版社, 1982), ②聶崇正, 「清代宮廷繪畫機構, 制度及畫家」, 『美術研究』1984年 第3期, ③杉村勇造, 『乾隆皇帝』(東京:二玄社, 1961) 등이 있다.

16) 楊伯達, 『清代畫院』(北京:紫禁城出版社, 1993). 본서는 지금까지 발표된 그의 諸論文을 모아서 단행본으로 편찬한 것이다.

17) 楊伯達, 위의 책, p.8.

18) 楊伯達, 위의 책, p.39. 참고로 乾隆朝 때 如意館에서 활약한 구체적 작가를 예로 든다면, 商絲工-韓起龍, 玉工-姚宗仁, 象牙工-黃振效, 木工-楊維占, 竹工-封岐 등이 있었다.

대하여 과소평가할 수 없는 작용을 일으켰다.¹⁹⁾ 그리고 건륭 27년(1762) 畫院處는 玳瑁處(주로 年畫와 玳瑁畫를 제작하였음)에 합병되어 33년동안 이와 같은 상황이 계속되었다. 그로 인해서 畫員은 법랑의 설계와 제작에 전입하였고 동시에 年畫(歲畫와 같음)의 창작임무도 그대로 맡았다. 如意館 회원에 있어서도 91년 동안은 圓明園의 여의관시대이며, 그후 49년 동안은 北五所로 옮긴 如意館시대로서 이 兩시대를 합하여 모두 140년 동안 여의관이 계속되었다고 보아진다. 특히 건륭은 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 회원발전을 촉진하였다. 청화원의 전반적 상황을 자세히 알려주는 자료로서 『養心殿造辦處各作成做活計清檔』(이하 『清檔』이라 약칭)이란 문서가 있는데, 그 속의 기록 가운데에 건륭은 화화인이 남긴 작품을 중시하여 手卷 혹은 卷軸을 만들어 보존하고 보호하는 사례를 자주 찾아볼 수 있으며, 그가 좋아하는 그림은 전량 등급을 매겨 乾清宮과 養心殿에 보관하도록 하였다.

이로써 청대화단 전반을 개관한다면, 四王吳惲에 대표되는 정통파화가나 지방혁신파는 옹정, 건륭 때에 이르면 이미 쇠퇴기에 접어들거나 소멸하게 된다. 또한 화단의 지역적 분포에 있어서는, 일반화단이 楊州城 일대를 중심으로 한 중국동남부 일각에 치우쳐 있었음에 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 비중있는 영역으로 간주되고, 이 점이 이전시대와 구별되는 특징이기도 하다.

그런데, 청대에는 회원화가와 유사한 翰林畫家란 것이 있다. 그들은 겉보기에는 궁정의 회원화가 처럼 황제의 지시를 받아 제작하기도 하는 일군의 화가들로 자주 畫員과 혼동되기도 한다. 한림화가관, 관직에 종사하면서 회화에 뛰어나고 늘 황제 가까이 있으면서 서화를 바쳐 환심을 사려고 애쓰거나 명을 받아 창작하는 대소 문신관원을 가리킨다. 다만 그들은 회원에 소속되어 있지 않으며 일반관리도 아니다. 다시 말하면, 궁정내의 관직이 아닌 정부관아의 정식관원으로서의 문인화가를 통칭하는 것이기 때문에 궁정화가와는 구별된다. 그들은 화화인과 마찬가지로 황제를 위하여 그림을 그렸고, 어명을 받아 畫稿와 완성작은 모두 황제께 보여야 했다. 독립으로 그리거나 화화인과 분업으로 그리는 경우도 있었지만, 때로는 한림화가가 궁정의 화화인과 마찬가지로 어명을 받아 院畫家와 함께 공동작업을 하여 한 폭의 작품을 창작하는 경우도 있어서 그들은 겸직의 화화인이 되기도 하였다.

그리고, 회원의 관리제도는 養心殿造辦處란 기구가 있어서 회원은 그곳에 예속되어 있었다. 회원 내에는 畫畫人·徒弟·畫畫栢唐阿·蘇拉과 같이 등위로 나뉘어져 있고, 대우에도 등급에 따라 차

19) 楊伯達, 위의 책. p.233.

별이 있었다.²⁰⁾

화화인과 화화백당아가 화원에서 그림을 그리는 것은 모두 畫院處와 如意館의 주관관원의 통제를 직접받고, 주관관원은 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 하였다. 황제는 화화인의 그림에 대해서 비평하기도 하고, 각종회화에 대한 요구를 하기도 하며, 작업이 산만한 사람에 대해서는 경고를 하기도 하였다.

(2) 청대 院體의 개관

康熙帝(在位 1622-1722) 시대의 화원은 王翬, 王原祁의 二王과 그 전수파, 그리고 서양화법을 참고로 한 焦秉貞과 冷枚 일파가 중심이 되었다. 강희 54년에 입궁하여 겨우 7년 정도 근무한 郎世寧의 경우는 아직 고립된 존재에 지나지 않았다고 볼 수 있다. 이 시기 화원의 특징 중 하나는 한림화가와 원화가가 자주 합작하기도 하여 하나로 총체화된 양상이 강했다고 볼 수 있다. 다음의 雍正朝(재위 1723-1735) 13년간의 원체화는, 王原祁 제자인 唐岱의 산수화, 莽鵠立의 어룡 초상화, 그리고 낭세령의 新體 油畫로 대표된다. 단지 전통적 산수화는 전대에 비해서 퇴조의 기색이 뚜렷한 반면에, 郎世寧의 역할과 지위가 향상되어 화원의 새로운 양식이자 특징으로 부각되고 있었다는 것이 주목된다. 治世 60년간 文治와 武功을 동시에 추구한 乾隆帝(재위 1736-1795)는 전술한 바와 같이 畫院處와 如意館(궁정 내에서는 啓祥宮이라 부름) 두 곳의 화원을 설립하였다. 많은 院畫家(= 畫畫人)와 한림화가가 있었지만, 특히 서양선교사 화가로는 낭세령 외에 王致誠(Jean Denis Attriet, 1702-1768)이 건륭 3년에, 艾啓夢(Ignace Sichelbart, 1708-1780)이 건륭 10년, 그리고 安德義(Joanners Damascenus Salnsti, ?-1781)가 건륭 16년에 각각 화원에 들어왔다. 그들은 성공한 낭세령의 길을 따라 비교적 빠르게 건륭의 요구에 적응하여 郎體畫를 익혔다. 이 中西融合의 낭체화는 건륭조 화원에 있어서 탁월한 실력을 갖춘 일파를 형성, 단번에 화원의 중심화풍으로 발돋움하게 된다. 건륭 후반기에 가서는 재능이 풍부한 중국과 서양의 원화가가 잇달아 죽은 뒤 2류 원화가와 대부분 평범한 화화인이 중임을 맡았기 때문에 예술수준 면에서 돋보이는 바가 없었으며, 院畫도 쇠퇴기로 접어들게 된다.

청대화원 전반을 개관하면, 전국의 각 지역에서 선발된 화가, 한림 서화가, 외국 선교사화가 등이 하나의 집단내에 모였기 때문에 예술의 연원과 유파는 多元化된 것임에 틀림없다. 그러나 황제라는 절대권위와 황실의 예술적 심미관의 통제하에서 명을 받아 제작하면서 서로의 단점을 보완하는 등 요구되는 일정의 양식으로 대량의 작품을 창작하고 있었기 때문에, 院體라고 규정할 하나의 통일적이고 공통적인 요소를 발견할 수 있게 된다. 청대원체는 강희제에서 형성되어 건륭에 이르러 크게

20) 楊伯達, 위의 책. pp.42~48.

성행되었는데 특히 주인공인 황제의 형상이 두드러지게 들어나고, 화폭도 엄청나게 크며 수량도 많다.

그러면 청대 院體畫風의 실제적 상황을 검토하기 위해, 화원의 기반을 만든 康熙시기에 있어서는 그 때 수석화가 冷枚의 화풍을 통해서, 화원의 성숙기인 乾隆시기에 대해서는 그 무렵의 대표화가였던 서양인 郎世寧의 화풍을 통해서 구체적으로 알아보기로 한다.

(3) 康熙畫院의 수석화가 冷枚

冷枚(생몰년미상)는 흥친감에서 五官正의 직책을 맡고 있었던 焦秉貞 같은 음인 朥州人이자 초병정을 스승으로 하고 있었다. 화원에 들어가려면 반드시 유력인의 추천을 받아야 하는데, 냉매의 경우는 그 추천인이 스승인 초병정이었을 가능성이 아주 높으며, 그 시기는 대체로 강희 35년 전이고 늦어도 강희 42년보다 늦을 리 없다.²¹⁾ 그러나 왜 일인지 옹정기에 그는 이미 화원을 떠나 재야에 있었으며, 건륭원년부터는 畫員으로서 이름이 등재되어 건륭 7년까지 약 반세기 가량 원화가로서 재임하였다.

초병정은 欽天監 監正으로 화원은 아니지만 당시 최고의 화가로 꼽히고 있었으며, 『朥州誌』의 「冷枚傳」에는 “秉貞이 직명을 받아 耕織圖를 그렸는데 냉매가 그를 도왔다. (秉貞奉勅繪耕織圖, 枚復助之.)”고 하여, 냉매의 그림이 초병정의 지도로 이루어졌음을 알려주고 있으며, 냉매도 “丹青을 잘 그렸으며 착색에 뛰어나고, 인물을 그리는 것은 당시 최고였다.” “초병정과 명성을 서로 나란히 했다.”라고 하는 것으로 보아 초병정의 명성을 얻고 있었던 것 같다.²²⁾

냉매의 작품으로는 康熙帝의 六旬萬壽를 기념하기 위한 《萬壽圖》2卷(강희 56년작)이 알려져 있다. 이것은 수십 리에 달하는 경축행사 때의 모습을 기록한 것인데, 이런 대작을 맡을 수 있었던 냉매는 이미 수석화가로 있었던 것 같으며, 특히 인물과 界畫(건축물 묘사)에 가장 두드러진 것 같다.²³⁾

그의 야심작이라고 할 수 있는 〈避暑山莊圖〉(강희 52년 : 1713, “小臣冷枚恭畫”의 落款, 圖 6)를 통하여 그의 화풍을 알아보자. 이 그림을 그리게 된 동기 내지 주제는, 강희 52년(1713) 그의 六旬이 되는 해에 그린 것으로 정원 곳곳에 흰 학과 흰 사슴을 그려 넣어 萬壽를 기원하는 의미가 담겨 있는 것이다. 또한 북방 초원지방의 承德에 이와 같은 離宮을 건설한 것은, 강희 만년의 요양과 안락한 여생을 보내기 위해 기후가 청량한 이곳에 避暑山莊(圖 7)을 지은 것이기도 하지만, 실은 그곳 주변지역인 몽고, 티벳, 回部 등의 소수민족과의 연합을 위한 민족단결과 다민족 국가의 통일을 강화하려는 통치적 목적이 내재되어 있어서, 그러한 통치차원적 의도의 상징성이 무시될 수 없는

21) 楊伯達, 위의 책, p.110.

22) 道光, 『朥州誌』卷三十, 「藝術·冷枚」條, “工丹青, 妙設色, 畫人物尤爲一時冠” “與秉貞名相埒.”

23) 清 佚名, 『讀畫輯略』, p.22, “人物界畫居多.”

중요요소이다.²⁴⁾

묘법상에 있어서의 특색은, 무엇보다도 제한된 공간을 무한한 대자연 가운데로 넓게 펼쳐 보이게 하는 특유의 공간감 표출에 있다. 경관을 전체적으로 광활하게 보는 視方式은 전통의 深遠과 高遠法을 병용하고 있는 때문인데 주변 산들의 첩첩이 쌓인 느낌과 더불어 계곡의 깊이와 광활한 느낌도 동시에 얻게 되었다. 그러나 단지 그런 전통적 방법의 사용만이 아니라 데에 주의할 필요가 있다.

그 첫째가 서양적 투시원근법도 채용하고 있는데 그 원근법으로 전체경관을 바라보아서 큰 계곡이 한없이 멀리 뻗어있게 하여 평지의 공간감을 더욱 확대시키고 있는 점이다. 앞의 높은 언덕에서 계곡을 따라 경물이 점차 축소되어 원근효과가 절묘하게 드러나 있다. 다음으로는 계곡의 호수부근에 있는 경물묘사를 의식적으로 눌러 낮고 크기를 축소시켜서 그 주변의 공간을 더욱 깊고 광활하게 만들고 있는 것이다. 한 예로 호수 오른쪽 변두리에 3층탑이 있으나 그것이 지나치게 나지막하게 눌러 그려져 있고 그 주변의 건물이나 나무들도 마찬가지로 작게 그리고 있다. 그렇게 하여 계곡아래의 산장이 더욱 깊고 으스스한 느낌을 한껏 자아내는 효과를 거두고 있다. 그러면서도 모든 건물에 있어서도 전체적으로 투시법(線法)을 사용하여 계곡전체의 원근에 맞도록 건물 상호간 축소현상에 어긋남이 없게 그려져 있다. 그러나 각 건물 세트가 용도와 거리에 따라 정연한 느낌을 살리고 있는데, 또한 여기에도 자를 사용하여 규칙 바르게 그리는 전통의 界畫法이 응용되어 있기 때문이다. 이렇게 보면, 이 작품은 역시 동서양화법의 視方式과 묘사법을 절묘하게 융합, 응용하여 공간감을 극대화하고 정원풍경의 정연함을 한껏 살리고 있다고 하겠다. 물론 그의 서양화법의 응용은 그의 스승이며 그 방면의 최고 권위자인 초빙정에게서 배운 것이지, 본 작품완성 2년 뒤의 강희 54년에 입궁한 서양인 선교사 낭세령에게서 직접 배운 것은 아니다.

이상 냉매 그림의 검토에서 시사되는 바는 서양투시법의 수용 문제이다. 당시 중국에 있어서는 서양투시법을 線法이라 하고, 투시법으로 그린 그림을 線法畫라고 하여 서양화 전래초기부터 상당히 인기를 얻고 있었으며, 이 線法畫를 일반적 서양화인 유화와 구별짓고 있었다.²⁵⁾ 그 이유는 <遊

24) 楊伯達, 앞의 책, pp.117-121.

25) 楊伯達, 「郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就」, 『故宮博物院院刊』 紀念郎世寧誕生三百周年特輯 2卷 (1988. 2), p.5.

중국인들이 투시원근법에 대한 관심이 높았다는 것은 학문적인 연구, 실제작품 등 다방면에 걸친 많은 사례로 알 수 있다. ①학문적 연구로는 年希堯가 낭세령의 도움으로 서양투시법의 원리와 방법을 소개한 『視學』(옹정 7년 : 1729 초간)이란 연구서편찬이 대표적이다. ②작품으로는 서양화 전래초기에 서양투시화법을 크게 도입한 대표적 작례가 바로 焦秉貞의 <康熙御製耕織圖>(강희 35년)라 할 수 있는데, 여기에 실린 약 50편에 가까운 대부분의 그림에 透視遠近法이 응용되어 있다. 또, “옹정 3년 1월 15일, 옹정은 낭세령에게 서양종이에 그려진 遠近畫 6장 대로 인물화를 그리라고 했는데, 이 명을 받은 낭세령은 인물화 한장을 시험제작하여 왕에게 보였더니, '이 그림 잘 그렸군'이라고 하면서도 '뒤편의 몇 층은 너무 높아 걸어가기 힘들고, 원근 또한 너무 가깝다'고 지적했다. 이 명을 받아 深遠畫片 6장을 그렸고, 조판처에서 그것을 원명원 四宜堂안에 붙였다.”는 『淸檔』 기록은 청황제가 원근법을 선호했다는 예증이다.

罨山莊圖)에서 본 것처럼 그 투시법이 중국전통의 界畵와 三遠法의 視방식과 쉽게 융합될 수 있는 소지가 있었기 때문이다. 바꿔 말하면 중국전통의 계화와 원법을 융합하면 의외로 서양의 투시법과 같은 효과를 얻을 수 있는 것이다. 즉 그 계화법에 원법을 적용하여 공간감 확대라는 방향으로 더욱 발전시키면 결국 투시법으로 환원될 가능성이 있었기 때문이다.

(4) 雍正, 乾隆畫院의 수석화가 郎世寧

郎世寧(Giuseppe Castiglione, 1688-1766)은 1688년 이태리 밀라노에서 태어나 강희 54년(1715)년 11월22일 북경에 와서 건륭 31년 6월 10일 북경에서 향년 78세로 병으로 타계하였다. 그의 중국생활 51년 동안은 천주교전파의 방편을 얻기 위해서 시종 청 궁정에서 황제를 위해 그림을 그리면서 황제의 관심과 비호를 얻었다. 그는 중국과 서양의 예술적 가교를 터놓는데 중요한 공헌을 하였으며 양대륙의 서로 상이한 화법의 결합에 대해서 장기간에 걸친 모색의 결과 새로운 기법, 즉 郎世寧 新體를 창출해 냈다. 그는 궁정에서 한 명의 출중한 화가이자 우수한 건축설계사인 동시에 공예전문가이기도 했다.

19세(1707) 때에 耶蘇會(Jesuite)에 가입하여 助理會士가 되었고, Ignazio교회에다 두 장의 벽화를 그렸는데 한 폭은 Manresa동굴에 있어서 聖 Ignazio(=Loyola)이고, 다른 한 폭은 예수가 성 요하네를 향하고 있는 顯聖圖이다. 在중국 선교사의 요청에 따라 북경의 궁정에 봉사할 미술가로서 도항하기로 결심하고, 당시 耶蘇會가 포르투갈왕의 통치하에 있었기 때문에 일단 포르투갈로 가서 그곳에 체재하면서 황후로부터 두 왕자의 초상화 제작의 요청을 받기도 하였다. 낭세령은 약물과 의료에 뛰어난 이태리 야소회의 G. Costa와 함께 호주를 거쳐 북경에 도착하였고, 북경의 北堂, 南堂과 함께 3대 서양교당의 하나인 東堂(포르투갈교회)에 머물다 선교사 馬國賢의 소개로 강희제를 알현하고는 줄곧 궁정에 머물면서 그림을 그렸다.²⁶⁾

다음으로 그의 대표작 몇 점을 검토하여 그의 작품제작상 및 건륭화원의 특색을 구체적으로 알아보기로 한다. 그의 청궁정 생활 초기 7년 동안의 예술창작의 성과와 방향성을 제시하고 있는 <聚瑞圖>(雍正元年: 1723, 圖 8) 軸은 현존 낭세령 작품 중에서 비교적 빠른 시기의 것이다. 송대의 목이긴 자기병에 꼭지를 같이한 연꽃과, 한 쌍의 벼이삭, 조이삭 등 식물이 꽃혀있는 서양식 정물화이긴 하지만, 실은 이와 같은 상서로운 식물이 상징하는 태평의 吉兆를 주제로 한 그림이다. 지극히 사실적인 수법인 이 작품은 배경없이 정물의 자기병만을 돋보이게 그린 것으로 보아서 본래의 서양화에 서 상당히 개변된 것임을 알 수 있고, 원래의 서양화로부터의 화풍상 전환을 상징하고 있다.

그의 중기 대표작이라고 할 수 있는 <百駿圖>(1728년, 圖 9)는 약 4년간에 걸쳐 제작하여 옹정 6

26) 石田幹之助, 「郎世寧(Giuseppe Castiglione)小傳考」, 『東亞文化史聚考』(東京: 東洋文庫, 1933), pp. 409-416.

년 40세때 완성된 것으로 백 마리의 준마가 들에 방목되어 있는 정경을 그린 것이다.²⁷⁾ 너른 들판에 파노라마처럼 펼쳐져 있는, 山石, 수목, 시냇물, 화초, 말먹이는 사람 등에 있어서 그 섬세한 묘사나 현실적 시각으로 잡은 원근법 등에서는 서양화법이 강하게 배어있다. 그러나 일반 유화처럼 명암에 의한 사물의 전체적이고 면적인 파악이 아니라, 그 명암법은 빛의 존재를 최대한 약화시켜서 대상을 세부적이고 섬세하게 파악하는 수단으로 교묘하게 환원하고 있는 점이 확연히 간파된다. 또 원경을 희미하고 연하게 처리하여 여백처럼 느끼게 하는 수법 등은 가급적 동양산수 묘법에의 흉내 내지는 그 지향을 보이고 있는 것이라 간주된다.

역시 말을 소재로 한 이와 유사한 그림으로, 낭세령이 건륭 23년에 그린 〈八駿圖〉(1758년, 圖 10)가 있다. 이들 준마 8마리는 말과 떨어져서 살 수 없다는 유목민인 카자흐 부족이 귀순할 때 현상한 것이다.²⁸⁾ 이 그림에서의 묘사상 특색도 〈百駿圖〉와 거의 마찬가지인데, 보는 이들의 시선을 먼저 끄는 것은 말의 다양한 동작이나 자세를 정확하게 포착하고 있는 점을 들 수 있다. 중국에는 전통적으로 말 그림이 적지 않지만, 이 그림은 의식적으로 말의 동작을 제각기 달리하여 묘사력의 자신감을 과시하려는 듯한 인상마저 받을 만큼, 말의 기름진 피부의 질감과 동작 표출이 정확하다. 그리고 이 그림을 일반적 서양화와 대비해 봤을 때, 우선 강한 빛의 존재를 거의 찾아볼 수 없을 만큼 명암대비 효과가 억제되어 말이나 버드나무 등의 입체감을 겨우 살리는 정도로만 작용하고 있다. 뿐만 아니라 배경에는 흰 안개가 피어올라 마치 전통동양화의 여백과 같은 효과를 자아내게 하고 있다. 그러므로 낭세령은 중국의 紙絹, 筆墨, 안료를 사용하여 가급적 본래의 중국화적인 화풍을 최대한 추종하고 있는 것이 역력하다. 그러나 특히 동물이나 사람과 같은 생동적인 대상의 표현에 있어서는, 실재감을 살리는 과학적 묘사력을 한껏 발휘하여 본래 서양화적 시각을 굳건히 견지하고 있음을 읽을 수 있다.

이상의 검토에서 알 수 있듯이 사람, 동물 등 생명있는 대상에 있어서 과학적 시각의 실재감적 묘사에 대한 지향은 곧 건륭 자신의 의도이자 취향이라고도 볼 수 있어서, 그러한 대상의 묘사력이야말로 서양인 화가를 畫院에 자리잡게 한 중요 동인이 아닌가 생각된다. 예를 들면 변방 소수민족들에게 현상을 받은 매를 그린 〈白鷹圖〉(臺北故宮博物院에 6점 소장)가 여러 점 현존하고 있는데, 그 중의 한 점을 보면(圖 11), 매와 소나무가지가 묘사상에서 크게 격차를 보여 소재에 따른 기법적 이 중성을 이루고 있는 것이다. 매는 전술한 바와 같이 면밀하게 묘사되어 매 특유의 맹폭성을 느끼게 하는 迫眞性이 나타나는데 비해, 소나무가지는 묵선 중심의 전통기법을 크게 벗어나지 못하고 있다. 이 〈白鷹圖〉는 분명히 합작이라고 생각되는데. 그와 같은 선례는 이미 雍正시대부터 있어왔다. 예를 들면, 雍正7년 8월 17일에 雍正이 九州清晏東暖閣에 붙여진 玉堂富貴橫披畫를 본 후 그림에

27) 『淸檔』의 기록에 의하면 〈百駿圖〉는 雍正 2년 3월 2일에 그리기 시작하여, 밑그림을 그려 황제에게 허락받는 것에서부터 완성하여 題款하는 데까지 4년에 가까운 시간이 걸렸고, 雍正 13년 11월 4일에 가서야 왕에게 현상되었다.

28) 馮明珠, 『駿馬天山より来る』, 『文物光華(二)』(臺北故宮博物院, 1987), pp.152-163.

옥당화와 바위가 아주 보기 싫다고 지적했다.²⁹⁾ 이후 옹정은 생각을 바꾸어 낭세령에게는 화훼만 그리고 그림중의 바위는 唐岱에게 그리도록 하였는데, 이러한 지시는 필묵의 운치가 필요한 바위묘사를 오히려 중국화가에게 맡기도록 하였음을 의미한다고 하겠다. 이렇게 함필화까지 해서 中·西畫 각각의 장점을 살리도록 한 흥미있는 사례는 청대원화에서 일반적이었는데 이 점에 대해서는 다시 후술하겠다.

또한, 역시 말을 그린 건륭 8년의 <十駿圖>(1743년, 圖 12) 10폭에서도 그 같은 실제적 느낌을 살리고 있음이 여실히 증명되는데, 이들 10폭은 놀랄만하게도 각 폭에다 거의 말의 등신대 크기로 한 마리씩을 그려 넣어, 말다운 피부감과 입체감, 해부학적 정확성은 물론 그 크기에 있어서조차 보는 이들을 압도할 만큼 실제적 느낌을 방불케 하고 있다. 이 열 마리의 준마도 몽고 外藩의 親王, 郡王, 台吉, 貝勒 등으로부터 헌상된 것으로, 역시 기념성을 가진 그림이라 할 수 있다.³⁰⁾

낭세령이 이러한 動態의 표현의 정확성과 실재감있는 묘사력, 즉 郎體는 청화원의 주된 양식으로 애호되어 변방 소수민족의 왕공이나 지방관, 외국사신 등으로부터 헌상받은 말, 개, 원숭이, 사슴 등 수많은 진기한 禽獸, 화훼를 사생하여 남기게 되었다. 이 낭체는 그후 청화원에 들어오는 서양선교사 王致誠, 艾啓蒙 등도 그대로 답습하여 일관되게 院體로서 정착해 갔다. 예를 들면 왕치성이 그린 <十駿馬圖>(圖 13)에서도 실재감있는 말의 묘사에서 마치 낭세령의 그림으로 착각될 만큼 흡사하며, 말과 나무에서 보이는 묘사상의 차이도 진술과 마찬가지로 마찬가지이다.

다음으로 검토할 건륭 6년(1741) 작품인 <弘曆哨鹿圖>(圖 14)는 폭이 3미터가 넘는 巨幅이다. 건륭이 木蘭 사냥터에서 노루를 哨鹿(사슴을 유인한다는 뜻으로 만주어로는 木蘭이라고 함)할 때의 구체적인 기록을 낭세령에게 명하여 그린 것이다. 건륭 6년에는 청조의 기반을 만든 조부 강희제가 항상 무예를 익히고 군사훈련에 치중한 전통적 습속을 건륭이 다시 계승하여, 그간 19년 동안 중단되었던 가을수렵의 옛 행사를 회복하여 그후 중단없이 지속시켰다.³¹⁾ 몽고부락 가운데에 위치한 木蘭 사냥터를 이 해에 처음으로 건립하여, 건륭은 매년 가을 수행원과 왕공대신, 시위대와 사수 그리고 몽고의 여러 部의 왕공들 등 모두 4, 5천명을 이끌고 사냥을 하였다. 원래 기마와 활쏘기에 뛰어난 만주족은 이러한 힘으로 중원을 통일할 수 있어서 이 두 가지를 “국가의 근본 계책”으로 “만년토록 준수해야 할” 것으로 간주했다.³²⁾ 그런데 평화시기에 이 두 가지를 훈련하는 가장 효과적인

29) 楊伯達, 앞의 책, p.6.

30) 馮明珠, 앞의 논문, p.157.

31) 『欽定大清會典事例』卷730, 건륭 19년 처음으로 건립된 木蘭(만주어로 사슴을 부른다는 哨鹿의 뜻)사냥터는 몽고의 부락 가운데에 위치하며 만오천 평방킬로미터의 산악지대에다 설치하였는데 둘레가 약 천삼백 여리에 모두 72곳의 사냥터가 있다. 암사슴의 울음소리를 흉내내어 숫사슴을 가까이 유인하여 사냥하는 哨鹿은 만주족 통치자가 아주 중요시하는 일종의 사냥형식이다.

32) 『欽定大清會典事例』卷739.

방법이 곧 사냥이다. 그러므로 사냥은 집체적인 準군사행동으로 활로 쏘아서 죽이고 말 타고 치달리는 등의 군사기술을 향상시키는데 적절할 뿐 아니라 군사기술과 지휘능력을 향상시킬 수 있다. 또한 사냥할 때 몽고왕공들을 동반하는 것은 서로간의 정치적 관계를 강화하고 한 집안이라는 인식을 체현하기 위해서 사냥터에서 몽고왕공들에게 연회를 베풀고 상을 주었으며, 몽고왕공들은 사냥을 통해 충성을 보였다. 그러므로 수렵의 목적은 단순한 오락이 아니라, 조상들의 제도를 따르고, 군대를 정돈하며, 속국을 회유하여, 고통을 경험하는 등 크게 네 가지의 통치적 차원의 전략적 요구를 가지고 있는 국가행사였던 것이다.³³⁾ 이러한 제재의 그림은 다분히 국민계도 목적의 의도하여 작성된 것으로서 그림이 통치의 수단화된 것임을 읽을 수 있다.

이 그림에서도 전술한 <白鷹圖>에서와 같이 말탄 사람들과 그리고 숲으로 덮인 배경의 산세는 묘사상의 특질이 다르다. 소재에 따른 그러한 이질적인 묘사로 말탄 긴 행렬과 주위의 산악이 제각기의 특질이 선명히 드러나기는 하지만, 사람들 행렬이 산 속에 묻혀 어울리기보다는 분리된 듯한 느낌을 받게 된다. 따라서 이 그림은 분명히 낭세령이 주재하고 기타 원화가가 참여한 合筆畫(합작화)이다. 앞부분의 건륭과 말은 낭세령의 손에 의해 그려졌을 것인데, 그 외는 입궁한지 3년이 되는 王致誠과 제자 王幼學, 張維邦, 戴正, 丁觀鵬 등 4인이 있었으니 그들이 큰 무리의 기마군이나 낙타, 호랑이, 사슴 등의 짐승을 그렸을 것이다. 산수와 수목 등은 唐岱와 沈源이나 기타 원화가의 손에 의해 나온 듯하다.

이러한 경우는 한 폭의 작품을 낭세령이라는 중요화가가 주관하고 기타화가는 협조하여 완성한 사례에 속하는데, 이와 유사한 다른 예로 옹정 9년 어명으로 風雨景山水畫 한 폭을 高其佩, 당대, 낭세령 세 사람에게 맡겼으며, 건륭 23년에 그린 <孔雀開屏圖>는 암수 한 쌍의 공작이 꽃 아래에 서있는 그림인데 공작은 낭세령이, 화훼와 호수 속의 돌은 方琮과 金廷標에게 각각 맡겨졌다.³⁴⁾ 이와 같은 합작은 상술한 바와 같이 그림 속의 소재별 특성상 中西畫法의 조화가 이루어지게 하는 의도가 깔려있다고 생각된다. 각자의 화가에게 어떠한 소재가 적합한지에 대해서는 건륭원년 어명으로 唐岱에게 山水桃山 한 폭, 沈源에게 樓閣桃山 한 폭, 郎世寧에게 花卉鳥類 한 폭, 冷枚에게 人物 한 폭씩을 각각 그리게 하고 있는 사례에서 잘 나타나 있다. 또 그해 11월 15일 역시 냉매를 제외한 세 사람에게 건륭은 <圓明園圖>(圖 15)를 합작하도록 하여 약 1년반만에 완성했는데, 건륭은 이 그림에 대해 아주 만족하여 낭세령에게 두 차례나 걸쳐 비단 등의 물건을 상으로 주었다.³⁵⁾ 이 사실을 통해서 건륭이 생각하는 각 화가가 특장으로 하고 있는 주제가 무엇인가를 대체로 말해주고 있다. 이 사

33) 『高宗純皇帝實錄』卷136.

34) 楊伯達, 「郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就」, 『故宮博物院院刊』紀念郎世寧誕生三百周年特輯 2卷(1988. 2), pp.7-22.

35) 楊伯達, 위의 논문. pp.8-9.

례에서 보면 낭세령에게는 인물과 花卉鳥類, 그리고 건물그림의 界畫 묘사를 특별히 맡겼던 것 같다.

이상을 정리하면 산수나 수목 등의 표현은 다소 전통적 발목효과를 살려지도록 의도되었으며, 인물, 禽獸, 건축물 등의 소재에는 역시 정밀한 사실적 묘법이 황제들에게 선호되어 이러한 양대 기법의 절충과 조화를 살리기 위한 목적으로 합필의 방법을 취하였던 것이다. 물론 합필형식을 취한 궁극적 이유도 바로 화가각자의 장점을 널리 채용하여 한 그림에 응집시키는 것이 목적이었다. 그러나 합필할 경우, 한 작가 내지 작품이 지향하는 예술성의 성취 면은 한 작가가 완성하는 것보다 약화되거나 무시될 수밖에 없다는 특수한 여건 하에 있는 것이다. 그런데 그러한 여건으로 합작까지 해서 제작하는 것이 단순히 황제들의 개인적인 취향이나 기호에서 연유된 것일까? 그리고, 왜 서양 화가들에게는 인물, 花卉禽獸, 건축물 등의 소재를 담당하게 하여 사실적 묘사가 되도록 하였고, 중국 화가들에게는 산수, 수목 등의 소재를 맡겨 필법중시의 전통적 수법으로 그리게 하지 않으면 안 되었을까? 이 문제에 대한 확실한 대답을 구하기 위해서 몇 작품 더 검토해 볼 필요가 있다.

〈萬樹園賜宴圖〉(건륭 19년 여름, 圖 16)는 이 점에 대한 구체적인 해답을 얻는데 적절한 作例라고 생각된다. 이 작품은 건륭 19년 여름, 承德避暑山莊의 萬樹園에서 서북방 소수민족 관원들을 접견하고 연회를 베풀어주는 모습을 묘사한 것이다. 이 그림의 제작에는 왕이 주재하는 궁중행사의 극히 엄숙하고 질서정연한 분위기를 살리는데 초점을 맞추고 있다. 둘러싸고 누런 휘장으로 경계를 만들어 놓은 연회장 안의 왼쪽 중간 부분에 정렬한 많은 사람들은 소수민족의 수령과 관원들이다. 그들은 바로 앞 왼쪽에서 수레에 타고 들어오는 건륭 일행을 굶어앉아 맞이하고 있다. 행사의 전체 장면을 투시원근법 구도로 이용하여 통괄토록 되어 있는데, 뒤쪽의 커다란 몽고포식 殿을 향해 시선이 모아지도록 사람들과 기구들을 정연하게 배치하여 정돈된 엄격성을 한껏 살리고 있다. 중요 정치적 행사의 특수한 분위기를 표출하기 위해서 이 같은 서양식 구도가 아주 적절히 이용된 작례라고 하겠다. 각기 신분이 다른 사람들이 이 중대한 정치적 행사에 대처하는 모습은 실제 현장을 방불케 하며, 또한 세밀한 필촉으로 묘사한 화면은 사진과 같은 효과를 그려내고 있다.

필법을 자세히 보면, 누런 휘장으로 둘러쳐진 연회장 안쪽의 사람, 도구들의 묘사와 그 바깥쪽의 산과 나무들의 묘사에는 상당한 차이가 있다. 휘장바깥 부분의 수목과 산의 묘사에는 면밀성이 전혀 없는 것은 아니지만, 휘장 안쪽의 사람들 묘사와 같이 면밀하게 그려진 입체감은 없고 전통적인 발목효과와 맛도 남아있다. 그러므로 이 작품 역시 서양과 중국인화가에 의한 합작품임을 알 수 있고, 그에 관한 자료가 『淸檔』에 잘 나타나 있는데 정리하면, 왕치성이 어명을 받아 熱河에서 150일간을 체재하면서 40일간 제작하여, 22장의 准部 요원들의 초상화와 행사도를 그렸다고 하는데, 당시 66세의 고령인 낭세령이 예술지도를 하고, 왕치성이 주된 집필자였으며 낭세령과 艾啓夢 및 약간의 중국 원화가가 참가하여 공동으로 완성한 합작화이다.³⁶⁾

36) 楊伯達, 「〈萬樹園賜宴圖〉考析」, 『清代畫院』, pp.178-210.

지금까지의 설명에서 짐작되듯이 이 작품제작에 대해서 건륭이 보인 관심은 보통이 아니었는데, 그 이유는 이 작품 題材의 중요성에 있었던 것이다. 건륭은 북쪽변방의 초원지방(만주어로 塞北이라 함)을 근거지로 수렵과 유목생활을 하며 초원문화를 이루고 있는 몽고, 만주, 티벳, 回部 등 소수민족 수령과의 정치적 연합을 매우 중시하였다. 또한 청대에 있어서 漢族과 민족융합의 소용돌이 속에 처한 만주족의 통치자들은 자기들의 전통문화와 풍습, 언어, 문자 등을 보존하기 위한 문화심리상의 원인도 있어서 북방초원의 塞北地方 熱河에다 건륭 6년에 承德行宮과 피서산장 및 사냥터를 건립하기로 한 것이다.³⁷⁾ 건륭은 그곳에서 그들 새북민족 수령이나 외국사신을 접견하고 연회를 자주 베풀어 주었는데, 특히 건륭 19년에는 약 백여년 동안 청조와 대치하다가 투항한 몽고의 세 部의 지도자들(三車凌이라 함)에게 11일에 걸쳐 화해를 위한 성대한 연회를 베풀어 주었으며, 이 작품은 바로 그들을 접견하는 모습을 담은 것이다.³⁸⁾

즉 몽고의 杜爾伯特部가 중국과의 분열을 반대하고 민족연합을 견지하여 청왕조의 중앙정권을 옹호하는 역사적 증거로서 기록화(紀實畫라고도 함)를 제작토록 했다. 건륭이 삼차령의 귀순에 대하여 견지한 장중한 태도와 성대히 연회를 베풀어 주는 상황을 그림이라는 방식으로 충실하게 기록함으로써 국가통일과 민족대연합을 객관적으로 칭송하려는 '역사적 가치의 기념적 의미를 담은 통치적 차원의 의도를 가지고 있다고 볼 수 있다. 전술한 것처럼 결국 회화가 통치방편의 하나의 수단으로 작용한 것이다.

건륭은 사전에 翰林詞臣이나 화화인을 현장에 파견 혹은 수행케 하여 그 현장을 관찰, 기록 혹은 사생하게 했을 뿐만이 아니라, 그 초원지방의 풍경과 禽獸, 花卉까지도 그림으로 남기게 하였다. 새벽의 풍경과 화초, 나아가 중대정치 제재를 현장감있게 기록하였기 때문에 예술적 생동감 이상으로 문헌과 같은 물증적 진실성의 가치를 가지고 있다. 정치적 행사의 대표적인 작례로는 <萬樹園賜宴圖>, <馬技圖>, <平定西域回部得勝圖> 등이 있고, 北塞花卉로는 蔣廷錫의 <北外花卉圖>, 張若澄의 <塞外花卉二十四種圖>(圖 17) 등이 있다.

<馬術圖>(1755년, “乾隆二十年七月十日 臣郎世寧 奉勅恭繪”의 落款, 圖 18)의 경우도 그러한 정치적 내용이 담긴 제재이다. 건륭 19년에 몽고의 杜爾伯特, 輝特, 和碩特의 3部가 잇달아 청왕조에 귀순했는데, 이 작품은 그해 11월 피서산장 萬壽園에서 건륭이 특히 輝特, 和碩特 두 부서관원들이 청조정에 귀순한 정의로운 행동을 찬양하는 목적으로 두 부서의 台吉 등에게 馬技를 관람케 한 구체적 상황을 기록한 것이다.³⁹⁾ 특히 <平定西域回部得勝圖>(圖 19)는 건륭이 그의 무공을 표방하기

37) 楊伯達, 위의 책, 『清代畫院』, p.89.

38) 楊伯達, 「〈萬壽園賜宴圖〉考析」, 『清代畫院』, pp.178-210.
『清代畫院』, pp.211-225.

39) 楊伯達, 「關於〈馬術圖〉題材的考訂」, 위의 책,

위하여 10차례의 중대한 군사활동(十全武功이라고도 함)을 한 가운데 하나를 그린 것이다. 조정에 충성하고 영웅적으로 선전한 지휘관과 侍衛隊를 표창하기 위하여 功臣圖 외에 戰圖를 많이 남겼는데, 그 일부는 프랑스 파리에술학원에 보내 동판으로 제작하였으며, 더욱이 건륭 40년에 가서는 養心殿造辦處에 ‘銅版處’를 설치하여 板刻 기술자를 모집, 직접 제작하게 했다.⁴⁰⁾ 당시 청조로서는 제작기술이 없었음에도 불구하고 서구에 의뢰해서까지 동판화로 제작했다는 것은, 다름아니라 일반 국민들에게 그러한 제재의 그림을 대량으로 보급함으로써 민족대연합을 통한 중앙집권의 강화라는 다분히 국민제도적 의도의 여러가지 통치적 목적이 깔려 있었기 때문이다.⁴¹⁾

(5) 院體의 정리

여기서 지금까지 의문을 제기해 온 묘사상의 二重體 문제, 즉 서양화의 사실적 묘사와 중국전통의 필법에 대한 해답을 종합정리해 보자. 일차적으로 청화원에서 주로 다루고 있었던 제재가 기념적 의미나 국민제도적 의도를 가지고 있어서 기록적 성격의 것이 대부분이었다는 것에 큰 원인이 있다. 戰勝圖나 소수민족과의 대동단결을 위한 정치적 목적의 소위 塞北題材는 말할나위도 없고, 새북지방의 동식물까지 그린 것도 만주족 통치자에게 있어서 그들 민족의 자연과 문화에 대한 사랑과 보존의식이 담겨져 있었기 때문이다. 겉으로 보기에 단순히 정물화처럼 보이는 그림에 있어서도 화병에 꽂힌 식물은 상서로움을 상징하거나 지방관들이 바친 것이었고, 개나 원숭이 등 단순히 동물화처럼 보이는 그림(圖 20, 21)에 있어서도 그 동물들은 실제로 주변 소수민족 왕공들이 헌상한 것이 많았다. 특히 왕권강화의 의도가 강한 戰勝圖의 경우는, 당시 청의 기술로는 불가능한 동판화 제작을 위해서 프랑스에까지 보내어 제작케 하고 있었고, 나중에는 銅版處라는 기구도 설립하여 직접 국내제작에까지 의욕을 보였다. 동판화제작에 대한 이러한 의욕은 대량생산으로 일반에게 보급하여 계도시키기 위한 것이 주된 목적이었다.

기념이나 왕권강화 등 國民啓導의 목적으로 제작된 그림은 순수 감상용의 회화와는 다르게 대부분이 기록적 성격의 그림이 될 수 밖에 없다. 그렇기 때문에 이러한 의도를 충분히 살리기 위해서는 그 묘사에 있어서 우선 사람을 압도하고 경탄할 만한 사실적인 박진감이 필요했던 것이다. 이렇게 하여 청대원화에서는 실물다운 사실적 묘사력이 우선 요구되었던 것이다. 이 요구에 부응될 기량을 가진 화가들이 서양에서 온 화가들이었는데, 낭세령을 비롯한 그들은 대상의 해부학적 이해를 검비

40) 楊伯達, 위의 책, 『清代畫院』, p.76.

41) 청화원에서 특히 기록화 제작이 많았다는 것은 “만년토록 준수해야 할 국가의 근본 계획”으로 國民啓導의 기념적 의도를 통치자들이 염원했기 때문인데, 그 사실을 건륭이 직접 밝히고 있다. <阿玉錫持矛蕩寇圖>(건륭 20년, 紙本彩色, 27.1cm×104.4cm, 臺北故宮博物院 소장)에 황제가 쓴 발문에 그 내용이 잘 나타나 있는데, “阿玉錫이 금년 5월 14일밤 적의 병영을 쳐부수고 공을 세웠다는 승전 보고서가 와서 붓을 날려 이 노래를 짓노라. 칠월 가을에 그에게 명하여 황제를 배알토록 했다. 화공(낭세령)으로 하여금 그가 창을 들고 도적을 소탕하는 모습을 그리게 하는 것은 바로 후세에 기록하여 그의 남다르고 탁월함을 기리고자 함이라.”

한 강건한 사실력을 갖추고 있어서 청황제들의 기대에 충실히 따르고 있었다. 그런데 거듭 지적해 온 바와 같이 서양화가들이 한 작품 전체를 혼자서 완성하기보다는, 낭세령을 비롯한 서양화가들은 특히 인물이나 花卉禽獸, 건축물 등을, 중국화가들은 산수나 草木 등을 소재별 분담묘사하여 합작하는 형식으로 하나의 작품을 완성하는 경우가 많았다. 사실적 묘사력이 뛰어난 서양화가들이 모두 맡지 않고, 중국화가와 소재별로 분담하여 합작하는 형식을 취했다는 것은 상당히 특이한데, 그 실상과 이유는 다음과 같다.

서양화가들이 주로 인물이나 동물등의 소재를 담당했던 것은 두 가지 큰 이유가 있다. 첫째는 일단 기록적 성격의 그림에는 우선 기록되어야 할 중심된 소재(대상)가 있기 마련인데, 그것이 주로 현상된 화훼금수이거나 인물들이어서 그 대상에 대해서는 최대한 실물다운 느낌을 살리지 않으면 안되었다는 필연적 이유가 있다. 둘째는 그러한 대상과 건축물 등에 대해서는 가급적 명료하고 실물답게 묘사하는 전통이 원래 중국화에 있어서 전연 거부감이 없었다는 점도 빼놓을 수 없는 이유이다. 예로 중국산수화의 祖라고 일컬어지는 東晉의 顧愷之(4세기 후반경)의 <洛神賦圖>(圖 22)는 송시대 모사본이라고 전해져 오지만, 그 화풍을 보면 인물이나 말 등의 묘사는 놀라울 만큼 실물다운 생동감이 있는 반면, 그 배경이 되는 나무, 산 등의 묘사는 반대로 치졸성이 확연하여, 소재에 따른 二重體의 현상이 너무나도 명백하게 나타난다. 이렇게 중국에 있어서 사람이나 동물 등의 묘사가 사실적으로 생동감있게 그려지는 현상은 일찍부터 발전되어, 산수화가 본격적으로 그려지는 당 말무렵 이후에 있어서도 변함없이 지속되고 있었다. 五代 때의 趙巖(10세기경)이 그린 <調馬圖>(圖 23)도 말과 사람 등의 면밀한 묘사상황을 잘 보여주고 있다. 또한 건축물 묘사에 있어서도 마치 투시법처럼 자를 사용하여 면밀하게 그리는 界畫가 일찍부터 전통속에 자리잡고 있었는데, 한 예로 북송말 郭熙(1001-1090?)의 산수화 <早春圖>(1074년)속에 조그맣게 그려진 건물묘사(圖 24)를 보아도 추측이 간다.

이렇게 보면 낭세령을 비롯한 서양화가들이 주로 다룬 인물, 동물 그리고 건축물 등을 면밀하게 묘사한 것은, 중국전통에 없는 전연 새로운 양식이었다기보다는, 결국 중국전통 속에 있었던 그와 같은 묘사경향을 한 차원 높게 발전시킨 것에 지나지 않는다는 해석이 된다. 그런데, 산수나 수목 등도 서양화가들도 얼마든지 그릴 수 있음에도 불구하고 그러한 소재들이 굳이 중국화가들에게 맡겨진 이유는 어디에 있을까? 이 문제에 대한 회답도 일단 두가지 정도로 요약된다. 그 첫째는 역시 전통 중국화와의 융합을 최대한 바랐던 황제들의 취향이 강하게 작용했으리라 짐작된다. 이미 지적했듯이 황제들이 서양화가들에게 일일이 간섭하여 절충을 강요한 전통중국화적 요소는 뭐니해도 목필의 효과이었는데 그러한 효과가 가장 잘 발휘되고 있는 소재가 바로 산수나 수목 등이었기 때문이다. 절충을 강요받은 둘째 이유로는, 서양화가 자신들의 묘법에 원인이 있었던게 아닌가 한다. 즉 서양화가들은 화폭 속의 모든 사물에 대해서 똑같이 균질되게 섬세하도록 그리는 경향이 짙어서 화폭속의 여유스러움이 없었던 것이 큰 결점으로 황제들에게 인식되었으리라고 믿는다. 그 예로 옹정 6년 낭세령 40세의 대표작 <百駿圖>부분을 보면(圖 9-A), 모든 수목을 너무나도 정밀하게 묘사

하고 있어서 오히려 나무의 자연스러움이 파괴되고 있는 느낌을 강하게 받는다. 따라서 기록되는 주제 즉 인물, 화훼금수 등을 최대한 부각시키려면 다소 그 주제(인물, 화훼금수 등)와 그 배경되는 부분(산수나 수목 등)과의 사이에 묘사상의 격차가 다소 필요했으리라 짐작되는데, 이는 합작으로 그린 왕치성의 <十駿馬圖>(圖 13)에서도 증명된다. 이상에서 보면, 청의 院體가 中西 절충양식으로 대표되며 그와 같은 맥락에서 합필화가 성행되었던 것이라고 할 수 있다.

청화원에서는 지금까지 검토해 온 바와 같이 원체의 주류는 어디까지나 기록적 성격의 작품에 있었다. 그 외에 일부이기는 하지만, 새해나 명절 같은 慶事를 축원하는 年節畫(圖 25)나, 왕의 생일 축하를 위한 喜慶畫 등도 제작하고 있었다. 예를 들면, 옹정 8년말에는 喜慶畫를 당대에게 2장, 낭세령에게 1장을 어명으로 그리게 하였으며, 옹정 11년에서 13년까지는 단오절용 그림이나 萬壽節용 그림 등을 주로 그리게 하였다. 또한 건륭 3년에는 “올해 초 낭세령이 병이 들어 일어나지 못하자 건륭이 대단히 관심을 보이면서 銀 일백량을 병조리 하는데 쓰라고 상으로 내렸다. 낭세령이 병조리기간에 그림을 그릴 수 없으므로 제자가 대행하였다. “는 『淸檔』의 기록이 있다. 병이 호전되어 그에게 병풍화를 그리게 하고는 당대로 하여금 낭세령의 낙관을 대신하게 하였다는 기록도 있는데, 이 점으로 미루어 보아도 한자어로 된 낭세령의 낙관이 거의 대필이었을 가능성이 높은 것이다.

이상으로, 회화분야를 중심으로 한 淸朝院體의 형성과 특성에 대해서 주로 고찰해 보았다. 그러나 황제들이 화원들에게 요구했던 것은 그림 뿐만이 아니라 공예디자인이나 건축설계 등 실로 제작의 영역이 미술전반의 분야에 걸쳐 있었다. 낭세령이 제작한 공예디자인과 건축설계 계통의 것만 잠시 보자.

공예디자인의 예로는 옹정 8년 10월에 낭세령은 어명으로 금테를 두른 발이 높은 琺琅杯와 금테 있는 손잡이의 범랑잔의 장식도안도 그렸다. 건륭 15년에는 어명으로 작은 둥근 함 2개에 옷칠을 하였는데, 건륭이 마음에 들지 않아서 “다시 방법을 생각하여 칠하라”고 재차 어명을 내렸다. 이는 낭세령이 그림제작 외에 옷칠작업도 하였음을 알리고 있는 사례라고 볼 수 있다. 건륭 18년 12월에는 서양식 금테범랑시계 4개와 금테범랑상자 4개를 우선 밑그림을 그려 왕의 허락을 받아 여의관에서 실제로 만들었다. 건륭 24년에는 어명으로 유리잔 뚜껑에 어울리는 꽃무늬 밑그림 8건을 제작했고 大靑玉에 海馬무늬 한 개를 새겼다.⁴²⁾

건축설계의 예로 건륭 16년에는 낭세령이 설계한 이태리 바로크식의 분수와 누각인 諧奇趣 건물이 완성되어 그가 그 벽화장식에도 주로 관여했는데, 낭세령은 서양동판화를 참고하여 벽화의 작은 견본을 그렸으며, 벽화작업량이 너무 많아 한달 내에 완공되지 못하고 다음해까지 지연될 정도였다는 것이다. 건륭 22년에는 어명으로 새로 지은 水法西洋樓의 철문도안의 밑그림을 그렸다. 새로 지은 水法樓方外觀 내부장식에 낭세령은 회화와 설계작업에 참가했다. 그리고 거기에 필요한 장식물

42) 楊伯達, 「郎世寧在淸內廷的創作活動及其藝術成就」, 『故宮博物院院刊』, pp.7-22.

16점을 광동세관을 통해 구입케 했다.⁴³⁾

공예디자인이나 건축설계 제작의 경우에 있어서도 전적으로 황제들의 지시로 이루어진 것이지만, 그 제작동기가 회화작품에서와 같이 통치적 차원의 의도에서라기보다는 황제 개인의 취향, 그것도 서구에 대한 憧憬이라고 할 수 있을 만큼 서구적인 공예품이나 건축이 주류를 이루고 있는 것이 주목된다.

4. 맺는 말

명말청초기에 있어서 서양화법의 도입은 그것이 서구에서 밀려왔기 때문에 받아들여졌던 것이 아니라 중국 내부의 필요에 의해서 수용되었다는 결론을 얻었다. 중국에서 서구문화의 수용은 먼저 실증적인 과학분야에서 발단이 되었고, 서양화법의 수용도 그러한 실증적 이념을 바탕으로 한 사실적 묘사법이 중국인에게 매료되었던 것이다.

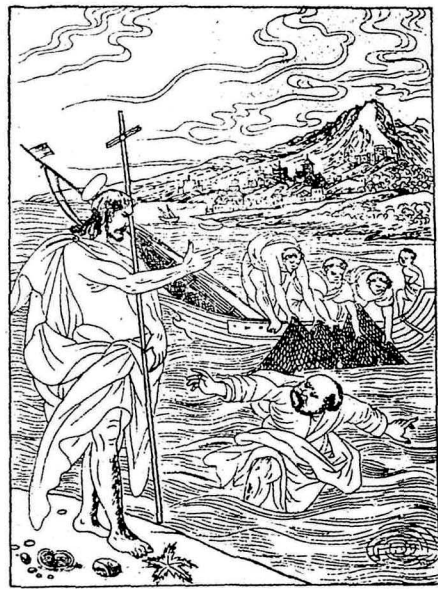
서양화가 본격적으로 도입되었던 시기는 역시 서양인 郎世寧이 淸 畫院에서 자리를 굳히기 시작하는 雍正朝부터이다. 청 화원에서 그가 제작한 그림은 본래의 서양회화 그대로그가 아니라, 황제들의 간섭과 지시에 의해 새롭게 구축한 소위 中·西畫法의 절충형이었던 것이다. 낭세령 화풍(郎體)이 일단 황제들에게 애호된 이후로는 그 화풍을 변함없이 일관되게 유지하였으며, 뒤에 화원에 들어온 王致誠, 艾啓蒙 등도 낭세령이 개척한 화풍을 수정하지 않고 그대로 계승했기 때문에 청 院體의 주된 양식으로 자리잡게 되었다. 뿐만 아니라 전반적인 청대 화단의 상황이 전통수묵화가 衰微의 길을 걷고 있었기 때문에 이 院體가 청대화단에서도 무시될 수 없는 비중으로 작용하고 있었다는 점도 아울러 환기할 필요가 있다.

소수민족의 만주족인 청조는 중앙집권체의 권력안정과 中華의 지배자임을 과시하기 위하여 繪畫를 통치의 중요 방편으로 부상시켜서 국민계도에 필요한 각종 기록화를 제작하는 데에 보통아닌 관심을 쏟았던 것이다. 소위 郎體인 원체가 그런 황제들의 의도와 지시로 개발된 것으로서, 기록될 주제를 선명하고 효율적으로 살릴 수 있는 기법이었던기 때문이다.

그런데, 이 낭체의 특징은 일견 중국전통화에 없었던 취약한 부분을 서양화에서 차용 보완한 절충형 같았지만, 실은 그와 반대였던 것이다. 다시 말하면 낭체의 특징 중의 하나가, 주로 사람, 동물, 화훼 등의 소재묘사에 있어서 면밀한 묘사로써 생동감을 살렸는데, 그러한 소재는 수묵화가 발생하는 盛唐 이전의 전통중국화에 있어서도 그 생명체다운 생동감을 살리려고 면밀히 묘사하던 대상이었다. 그리고 낭체의 또 다른 특징은 투시원근법이었는데, 이것도 역시 중국 고대로 특히 건축물묘사에 있어서 자를 사용하여 마치 건축설계도를 방불케 할 만큼 규칙 바르게 묘사하는 界畫의 전통을 좀더 공간감있게 발전시켜서 투시원근법의 효과를 높인 것이었다. 이렇게 보면 郎體의 折衷

43) 위와 同.

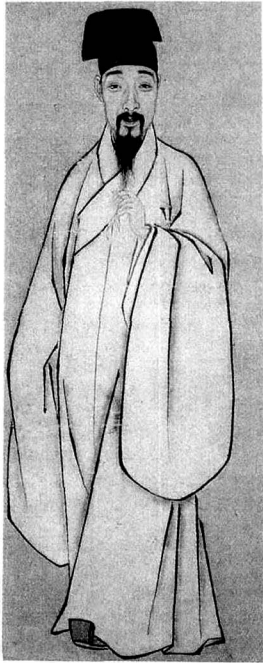
性은 전통중국화에 없었던 부분을 보완하거나 새로이 도입했다기보다는 중국전통화가 지향해 온 묘사방향에 서양화법을 접합시켜 이를 더욱 명확히 진보시킨 것임에 주목할 필요가 있다. 즉 명말 청초의 서양화법 수용은 결국 자기들 내부에서도 반드시 필요로 하면서 서양과 이미 동일방향으로 추구하고 있었던 대상에 흡수, 도입되었던 현상을 보이고 있었던 것이다. 이 특징은 문화의 전래와 수용이라는 측면의 문제를 생각함에 있어서 상당히 시사를 주는 것이라고 생각된다.



<圖 1> 『墨苑』(程大約 著, 萬曆33年:1605) 속의 서양종교 삽화.



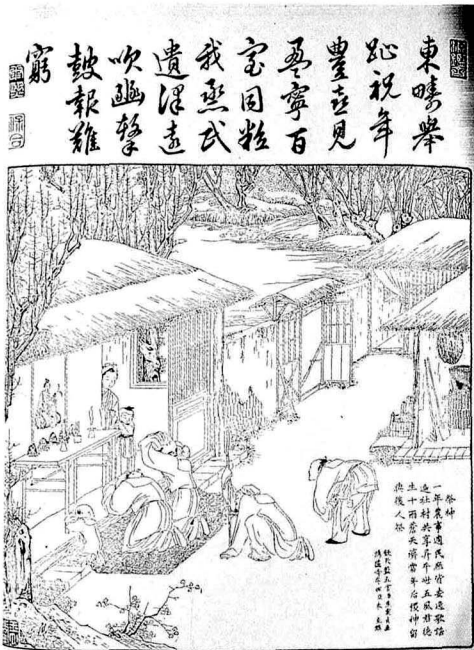
<圖 2> Adam Schall이 1604년 明 崇禎帝에게 증정한 圖像 48圖 중의 하나(楊光先, 『不得已』에 소개됨).



〈圖 3〉曾鯨,〈張卿子像〉, 1622년, 絹本彩色, 111.4×36.2cm, 浙江省博物館소장.



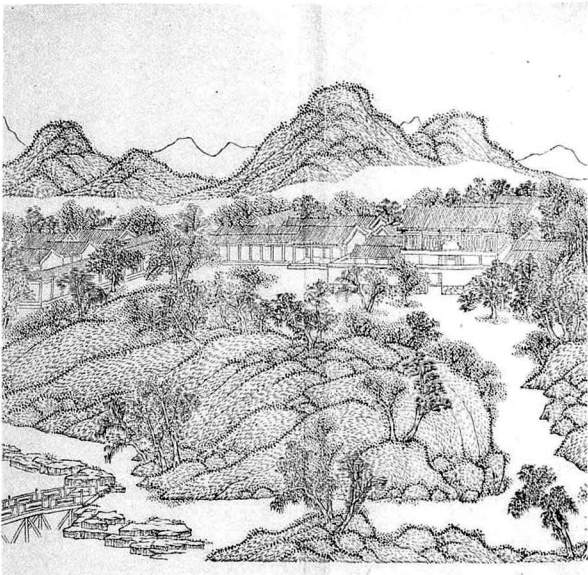
〈圖 4〉曾鯨,〈趙士像〉, 1624년, 絹本彩色, 64×42.7cm, 天津市藝術博物館소장



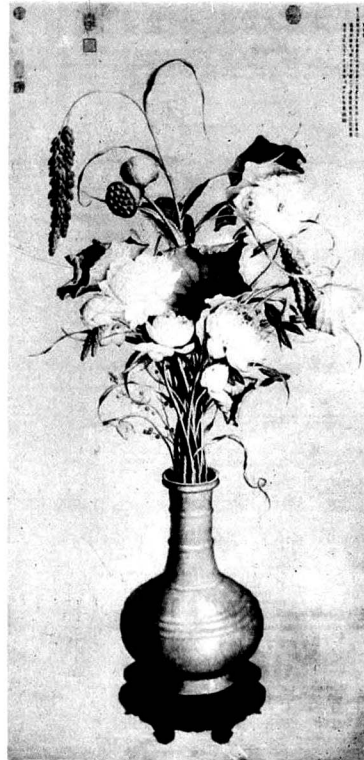
〈圖 5〉焦秉貞,〈康熙御製耕織圖〉, 강희35년(1696).



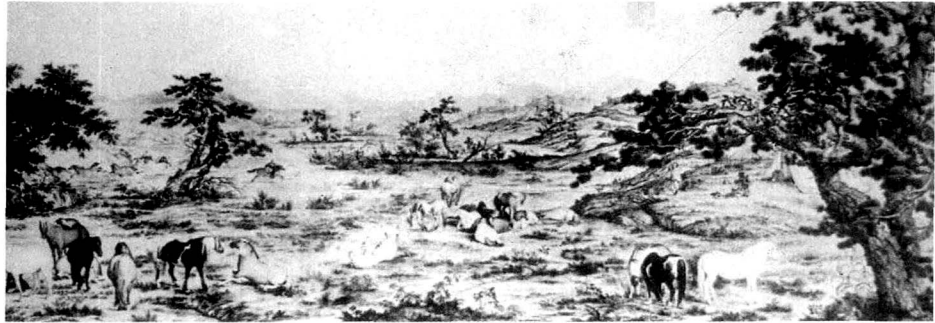
〈圖 6〉冷枚,〈避暑山莊圖〉, 강희52년 (1713), 絹本着色, 391×209cm, 北京 故宮博物院소장.



〈圖 7〉〈御製避暑山莊圖〉, 강희50년(1711), 木刻 27.2×19.0cm, 日本 東洋文庫소장.



〈圖 8〉郎世寧,〈聚瑞圖〉, 雍正원년 (1723), 臺北 故宮博物院소장.



〈圖 9〉 郎世寧,〈百駿圖〉부분, 옹정6년(1728), 絹本彩色, 94.5×776.2cm, 臺北故宮博物院소장.



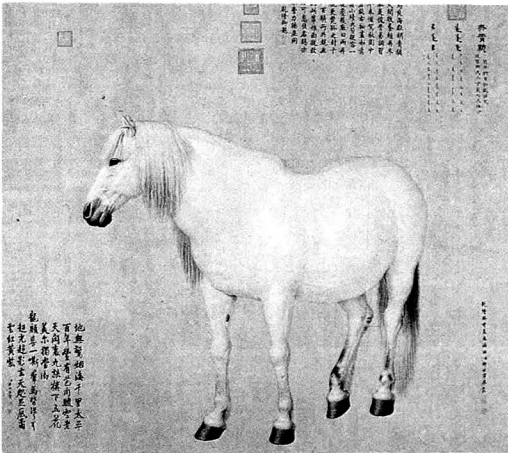
〈圖 9-A〉 郎世寧,〈百駿圖〉부분. 〈圖 10〉 郎世寧,〈八駿圖〉, 건륭23년(1758), 絹本彩色, 139.3×80.2cm, 臺北故宮博物院소장.



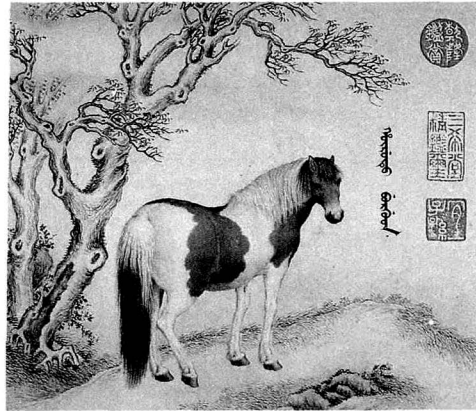
〈圖 11〉 郎世寧,〈白鷹圖〉
부분, 臺北故宮博物院 소장.



〈圖 12〉 郎世寧,〈十駿圖〉, 건륭8년
(1743), 絹本彩色, 각 238×270cm,
臺北과 北京故宮博物院 분산 소장.



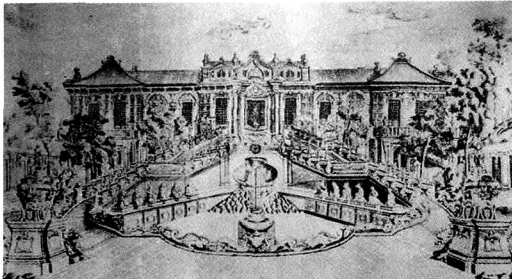
〈圖 12-A〉 郎世寧,〈十駿圖〉.



〈圖 13〉 王致誠,〈十駿馬圖〉, 紙本彩色,
24.2×29.1cm, 北京 故宮博物院 소장.



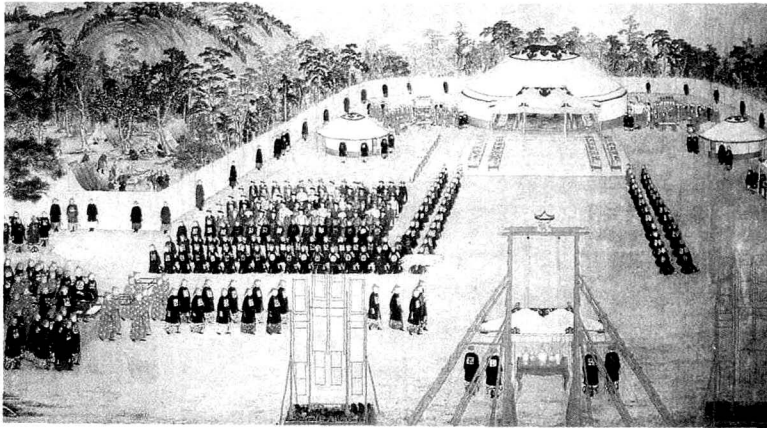
〈圖 14〉郎世寧 外 合筆, 〈弘曆哨鹿圖〉, 건륭6년(1741), 絹本彩色, 267.5×319cm, 北京 故宮博物院 소장.



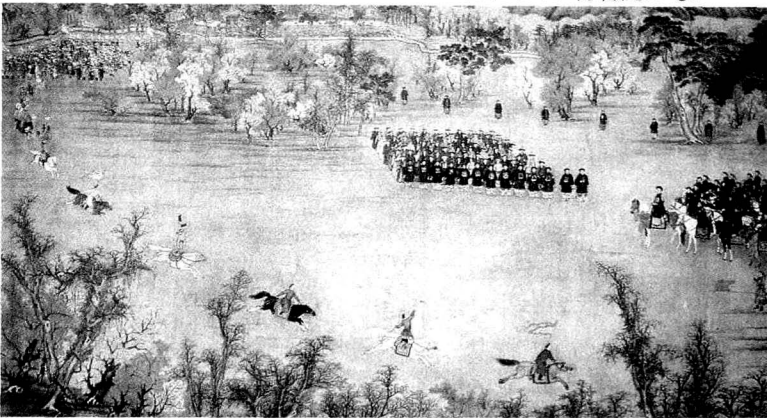
〈圖 15〉唐岱·沈源·郎世寧의 合作에 의한 동판, 〈圓明園圖〉, 건륭 50년(1785).



〈圖 17〉張若澄, 〈塞外花卉二十四種圖〉, 紙本墨筆, 22.7×19.8cm, 北京 故宮博物院 소장.



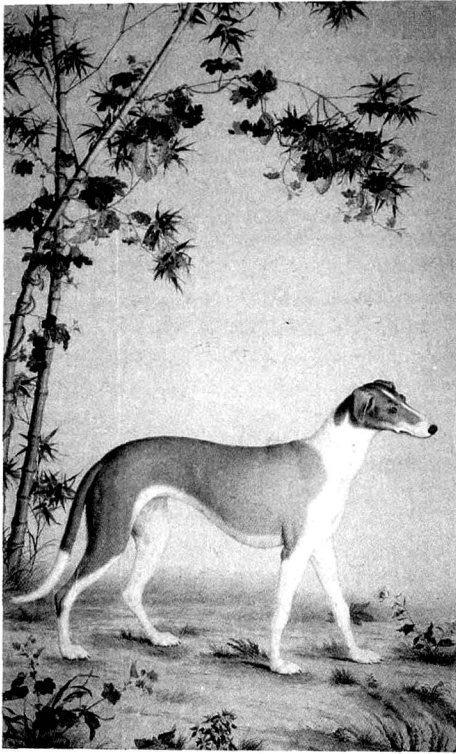
〈圖 16〉王致誠 外 合筆, 〈萬樹園賜宴圖〉, 건륭19년(1754), 絹本着色, 北京 故宮博物院 소장.



〈圖 18〉郎世寧 외 합필, 〈馬術圖〉, 건륭20년(1755), 絹本彩色, 223.4×426.2cm, 北京 故宮博物院 소장.



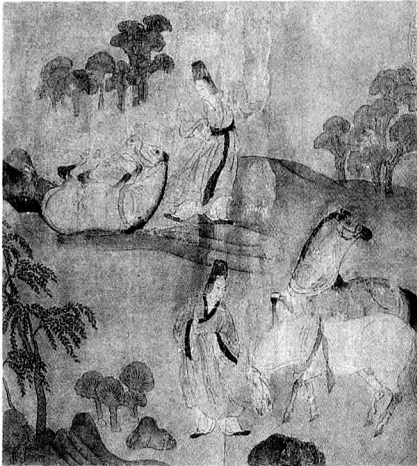
〈圖 19〉郎世寧 원화에 의한 프랑스제 동판, 〈平定西域回部得勝圖〉, 건륭40년(1775), 51×89.3cm, 일본 東洋文庫 소장.



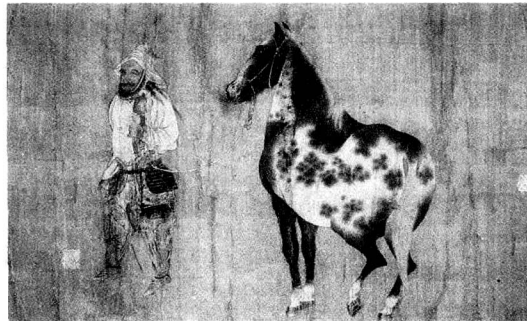
〈圖 20〉 郎世寧,〈犬圖〉, (『郎世寧畫集』, 香港: 藝文出版社, 1971에 의함)



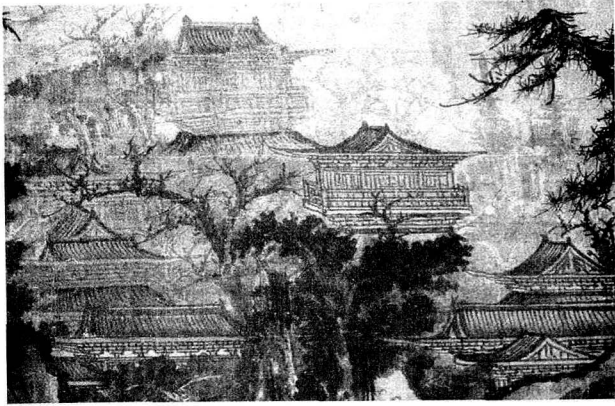
〈圖 21〉 郎世寧,〈猿圖〉, (『郎世寧畫集』, 香港: 藝文出版社, 1971에 의함)



〈圖 22〉 顧愷之,〈洛神賦圖〉부분, 宋模寫本, 27.1×572.8cm, 北京 故宮博物院소장.



〈圖 23〉 梁 趙巖(10세기),〈調馬圖〉, 絹本着色, 29.5×49.4cm, 上海博物館소장.



〈圖 24〉郭熙,〈早春圖〉부분, 1074년,
絹本墨筆, 158.3×108.1cm,
臺北 故宮博物院 소장.



〈圖 25〉郎世寧,〈歲朝圖〉,
北京 故宮博物院 소장.